

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Facoltà di Architettura

Tutor: Prof. Arch. **Leonardo Di Mauro**

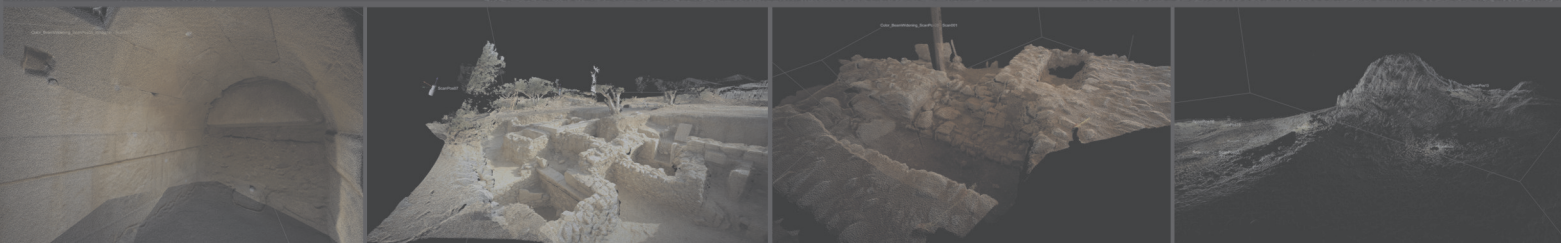
Co-tutor: Prof. **Aldo Trione**

ARCHITETTURA E VARIAZIONE commento a Gielles Deleuze



Dottorando: Arch. **Leopoldo Repola**

Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città - XVII ciclo



Indice della tesi

Spazio

Tempo

l'avvenimento della forma

traiettorie e qualità geometriche dello spazio

dinamica delle interpretazioni

Tensioni e Forme

Movimento

Forze e Valori

rappresentazione e drammatizzazione

Materia

Luce

Immagine

architetture

Spazio.

Le Infinite Configurazioni.

“Bisogna farne astrazione completa per dissipare d’un colpo solo l’assurdità teoriche che la questione dell’avvenimento solleva. Tutto è oscurità, tutto è contraddizione quando si pretende, con stati, di fabbricare una transizione. L’oscurità si dissipa, la contraddizione cade quando ci si colloca lungo la transizione, per distinguervi stati, praticandovi col pensiero tagli trasversali.”

Henri Bergson

Componiamo un’immagine.

Un unico punto di vista e un’infinità di punti distribuiti in uno spazio, tra i quali curve definiscono traiettorie, incessantemente, l’una rinviando alle altre. L’illusione di complanarità degli eventi, generata da un’osservazione statica, dona un ordine alle geometrie delle curve, che si svolgono in intensità, velocità, differenti, secondo accelerazioni e decelerazioni successive, pur non avendo mai luogo la stasi. I punti fissi, come catalizzatori concentrano i movimenti nelle loro prossimità, generando una convergenza delle traiettorie, che paiono partecipare ad un’azione comune.

Fin qui nella legalità dell’esistenza di un piano delle proiezioni e di un unico punto di vista in modo che l’uno determini l’altro. E di fatto, all’atto di spostare il punto di osservazione in un’altra posizione intorno al piano ciò che prima si percepiva in termini di movimenti bidimensionali nella “costante” del tempo si svolgono ora lungo dinamiche spaziali, e quanto dall’alto appariva schiacciato per l’inesperienza di percezioni più complesse diviene ora avvolgente, esteso in ogni dimensione. In queste seconde viste le curve come nastri compongono lo spazio con inflessioni mutevoli lungo archi di eventi. Le accelerazioni e le decelerazioni ci appaiono ora come “rami di tensioni” più fitti in prossimità dei punti, e le curvature rispondono alle logiche di questi stati. Le traiettorie sono esplicate da infinite tangenti che si infittiscono in prossimità dei nodi tensionali “divergendo” verso altri stadi, “periodi”. La percezione dello spazio non più come piano fa sì, com’è ovvio, che gli spostamenti si svolgano tridimensionalmente, mentre il tempo continua ad essere una costante che appartiene alle dinamiche delle curve, al suo scorrere si svolge il flusso delle configurazioni possibili.

Ma cosa succederebbe se sostituissimo ai due punti di vista la continuità della variazione che li unisci, o ancor più una variazione perpetua, permanente? Avremmo un incremento delle possibilità di percezione definite dalle coordinate dello spazio e del tempo, e dalle “coordinate continue” dello spostamento del punto di vista e dal “suo” tempo. Lo svolgersi delle curve non appartiene più ad uno schema passivo, bidimensionale o tridimensionale che sia, ma partecipa ad un luogo degli eventi inquadrato da un’infinità di prospettive continue che definiscono in ogni istante un certo numero di configurazioni possibili.

Si deduce similmente cosa accadrebbe se a variare fosse anche lo spazio, autonomamente rispetto al punto di vista, ed ancora oltre, se ogni uomo fosse egli stesso l’avvenimento di una curva, una sola delle curve.

Dinamiche di spostamenti, di variazioni, di relazioni definiscono lo spazio in un convulso susseguirsi di eventi. La traiettoria lungo la quale costruisco il mio mondo partecipa alla dislocazione dei “*punti singolativi*” intorno ai quali altre curve o esistenze spendono in un istante il loro trascorrere, mentre lo spazio che ingloba gli avvenimenti muta al succedersi delle tracce dell’insieme dei movimenti, la cui appercezione, e l’idea che ogni curva può avere di essa, “avviene” nello scorrere degli infiniti punti di vista.

Le dimensioni e il tempo, entro cui le mie esperienze definiscono il mondo, divengono entità complesse per la reciprocità dei movimenti sia relativi che assoluti, ognuno dei quali rinvia ad una specifica “temporalità”.

Le mie percezioni tanto più si ampliano quanto più coinvolgono in esse traiettorie di altre curve che io definisco in relazione ad ogni loro singolo moto e ad ogni determinato loro tempo, rapportandole all’orizzonte delle mie prospettive. Prendono così forma spazi dai contorni evanescenti ad n dimensioni in

cui il tempo da variabile lineare accresce esponenzialmente gli esiti delle infinite simultaneità, ognuna valida per ciascuno dei mondi “*impossibili*”.

All’infinità delle esistenze (serie) possibili, “convergenti ed estensibili le une nelle altre, attorno a punti singolativi”¹ (ossia *compossibili*), si aggiungono le vite, che, divergendo *nelle vicinanze di singolarità*, tracciano il senso di altri mondi.

Accanto ad una rappresentazione leibniziana del mondo come *pura emissione di singolarità*, punti nel piano degli eventi, intorno ai quali le serie di inflessioni svolgono la loro convergenza, si tracciano le traiettorie possibili di uno spazio pluridimensionale in cui infiniti piani, o mondi, appaiono al variare delle combinazioni delle inflessioni di ciascuna serie.

Leibniz ha definito l’unico mondo possibile, scelto da Dio perché il migliore, come un piano le cui coordinate sono i punti che definiscono le diverse singolarità, da cui si allontanano autonomamente le differenti serie per poi ritrovarsi, convergendo, lungo traiettorie passanti per *valori comuni*. Al di sotto un’infinità di altri piani come in “un sogno architettonico: un’immensa piramide che ha un vertice, ma non un base, ed è costituita da un’infinità di appartamenti di cui ciascuna è un mondo.

Vi è un vertice perché vi è mondo, che è migliore di tutti, e non vi è base, perché essi si perdono nelle brume, e perché non esiste un ultimo che si possa indicare come il peggiore. In ogni appartamento si trova un Sesto che reca un numero sulla fronte, che mima sequenza della sua vita o anche l’intera vita *come una rappresentazione teatrale*, molto vicina ad un grosso volume. Il numero sembra rimandare alla pagina che racconta la vita di quel Sesto con maggiori dettagli, in scala minore, mentre le altre pagine raccontano senza dubbio gli altri avvenimenti del mondo al quale egli appartiene. Vi troviamo la combinazione barocca di quello che si legge con quello che si vede. E negli altri appartamenti si trovano gli altri Sesti e altri libri. Uscendo dal colloquio con Giove, a volte, un Sesto si reca a Corinto e vi diventa notevole, a volte, un altro Sesto si reca in Tracia e diventa re, invece di rientrare a Roma e violare Lucrezia, come avviene nel primo appartamento. Tutte queste singolarità divergono fra loro, e ciascuna converge con la prima (l’uscita dal tempio), soltanto con valori differenti dagli altri. Tutti quanti i Sesti sono possibili, ma fanno parte di mondi impossibili.”²

Ma se i punti divenissero *rette singolative* – o meglio luogo di punti - diversamente inclinate ed oltrepassanti i differenti mondi, ciascuno migliore per se in relazione ai valori comuni che in essi hanno luogo, e le traiettorie di ogni curva seguissero inflessioni spaziali, la piramide si aprirebbe alle dinamiche di uno spazio dalle infinite configurazioni, i piani, gli *appartamenti*, si inarcherebbero generando superfici inflesse come le *volte* del mare, custodi di ogni forza come *pieghe* tra la terra e il cielo, i corpi e le anime. Come veli rigonfi al vento i mondi apparirebbero alle traiettorie permutanti delle vite, nella cui danza si svolge l’epigenesi dei mondi possibili. Nella casualità del suo adempiersi ogni esistenza interagisce con altre, la superficie che ha essa come generatrice e che costituisce il suo mondo, rinvia ad una forma complessa nel cui corso si trovano altre esistenze come altre generatrici.

La successione degli eventi di ogni vita fa sì che per ciascuna di esse la propria superficie appaia continua, seguendo le deformazioni per l’interazione di altre generatrici; di fatto, però, ogni parte potrebbe essere il luogo di intersezione di altri mondi, e le curve risultanti, generatrici per le diverse esistenze, esprimerebbero, al variare delle inflessioni, le tensioni di ciascun mondo. Ognuna di tali tracce sulla continuità della superficie potrebbe essere il luogo dei punti di singolarità da cui dipendono esistenze possibili, e, sul baratro in cui tutto può essere, come il nulla, ciò che resta di ogni esistenza è il *punto di vista* del proprio mondo.

La curva come sintesi dell’*azione* di una vita su di un mondo contiene, nel suo corso, l’origine di “virtualità correlate” in vite inesprese e mondi sospesi sul punto, privo di tempo, dell’accadere. L’inflessione, “elemento genetico ideale della curvatura variabile della piega” come “vero atomo, punto elastico”³, ha in sé il germe di ogni tensione che la complessità dell’essere, le attualità nel

¹ G. Deleuze, *La piega, Leibniz e il Barocco*, Torino 1990, Giulio Einaudi editore, pag. 90.

² Ivi, pag. 93.

³ Ivi, pag. 22.

loro insieme, svela come forze nel divenire. Tutto partecipa al dispiegamento degli eventi delle cose che tracciano sensi come realtà permutanti, ed in cui gli oggetti, come la loro rappresentazione negli schemi delle nostre percezioni, si aprono alla successione delle variazioni.

L'*avvenimento* dell'inflessione fa sì che lo stesso punto di osservazione percorra le dinamiche della variazione, relazionandosi alla curva come luogo, posizione, in cui "si incontrano le perpendicolari alle tangenti in uno stato della variazione"⁴, della curvatura.

Questo luogo si definisce "punto di vista in quanto rappresenta la variazione o l'inflessione....Non significa una dipendenza nei confronti di un soggetto definito già da prima: al contrario, sarà soggetto ciò che viene al punto di vista, o, piuttosto, quello che permane al punto di vista. Per questo fatto la trasformazione dell'oggetto rimanda a una trasformazione correlata del soggetto: il soggetto non è un sub-iectum, ma un *super-iectum*, come afferma Whitehead.... Tra la variazione e il punto di vista intercorre un rapporto necessario: non soltanto per la varietà dei punti di vista, ma in primo luogo perché ogni punto di vista è punto di vista su una variazione. Non è il punto di vista che varia con il soggetto, almeno in un primo momento; è invece la condizione mediante la quale un eventuale soggetto coglie una variazione (metamorfosi), o qualche cosa = x (anamorfosi)."⁵

È qui che si consuma il primo salto tra l'interiorità del e l'interiorità della vita.

In questo processo di costruzione del soggetto, l'evento della piega, da pura virtualità, si apre al succedersi delle fasi dell'*attualizzazione*, di epigenesi del suo valore, di formazione in relazione all'anima, al soggetto, che la include in sé, che l'inviluppa. L'inclusione è l'azione che l'anima compie per cogliere dal suo punto di vista l'inflessione che essa già ha in sé come virtuale. Le pieghe sono nell'anima, ed attraverso una progressiva attualizzazione essa edifica l'immagine del proprio mondo. Lo svolgersi di ogni inflessione della curva ha senso solo in riferimento ad un soggetto che la contiene, ma non è un soggetto definito, concluso, ma un *super-iectum*, esso stesso complessità di eventi virtuali che rinviano alle possibilità dei diversi attuali, che rimandano, ossia, a ciò che permane al punto di vista.

"Il mondo intero è solo una virtualità esistente attualmente nelle pieghe dell'anima che l'esprime.

L'anima opera spiegamenti interiori attraverso i quali essa si conferisce una rappresentazione inclusa del mondo. Noi procediamo dall'inflessione all'inclusione in un soggetto, come dal virtuale all'attuale, l'inflessione definisce la piega, ma l'inclusione definisce il soggetto, cioè quello che avviluppa la piega, la sua causa finale, il suo atto compiuto."⁶

Come tre specie di singolarità nei processi di attualizzazione delle *pure virtualità*, Deleuze individua tre punti reciprocamente connessi: il punto fisico o di inflessione, il punto matematico o di posizione, il punto metafisico o di inclusione. Il punto fisico è quello che si svolge lungo l'inflessione o che è lo stesso punto di inflessione, corrisponde al *punto-piega*. La sua non "esattezza" (la sua non statica determinabilità) costringe il secondo punto, quello matematico, "ad assumere un nuovo statuto, rigoroso senza tuttavia risultare esatto. Da un lato, in effetti, il punto esatto non è una parte dell'estensione, ma una estremità convenzionale della linea. Dall'altro lato, il punto matematico perde esattezza a sua volta, per diventare posizione, fuoco centrale, luogo di congiunzione dei vettori di curvatura – in altre parole –, punto di vista. Quest'ultimo assume dunque un valore genetico: la pura estensione sarà la continuazione o la diffusione del punto, ma seguendo i rapporti di distanza che definiscono lo spazio (tra due punti qualsiasi) come *luogo di ogni luogo*."⁷

Non più punto determinato, statico, verso cui far convergere con ottici, contenenti il reale come gioco di costruzioni prospettiche, né soggetto concluso da cui far scaturire la legalità di un mondo: ma avvenimento puro così compreso tra la libertà dell'inflessione della curva e la *non-ancora* determinazione del soggetto-monade. "Tuttavia anche se il punto matematico smette di essere l'estremità della linea per divenire l'intimità del fuoco, non rimane una semplice *modalità*. Si trova nel corpo, nella cosa distesa. Ma a questo titolo è soltanto la proiezione di un terzo punto del corpo.

⁴ Ivi, pag. 29.

⁵ Ibidem.

⁶ Ivi, pag. 34.

⁷ Ivi, pag. 35.

È il punto metafisico, l'anima o il soggetto, che occupa il punto di vista, che si proietta nel punto di vista. Così che l'anima non è nel corpo, ma è anch'essa un punto superiore e di un'altra natura che corrisponde al punto di vista.”⁸

La monade, quindi, all'atto dell'inclusione partecipa all'evento della piega che già possiede in essa, ed in essa edifica, attualizzando, una relazione tra le serie infinite rappresentativa di una porzione del suo mondo. L'anima si impossessa di una parte delle sue pieghe attraverso un'azione interiore, un dispiegamento interno che la conduce in profondità dove hanno luogo gli infiniti ripiegamenti. La materia partecipa all'interiorità dei ripiegamenti per mezzo della loro proiezione spaziale in forme di generatrici delle vite, o mondi. In questo viaggio durante il quale l'uomo prende possesso della sua immagine del mondo, il procedere non è dato dalla successione di stati, da continuità tra similitudini, dallo svolgersi lineare di relazioni, ma è dato dal rapporto intimamente problematico di istanti contrapposti che tentano, senza esito alcuno, al dispiegamento ultimo, risolutivo. A valere non è più l'insieme regolato di grandezze, entità o fasi, che si organizzano in una successione, nella quale ciascun termine ha, o si impone di avere, un valore specifico, come numeri reali lungo i punti di una retta, ma si determina un rapporto tra grandezze mutue la cui variabilità si approssima alla infinità del punto risolutivo.

A valere è la variazione in quanto tale. Le entità dell'analisi vengono svincolate da una *successione* logica, per essere incluse in un intervallo progressivamente sempre più piccolo in cui ha valore il rapporto tra i termini colti nella loro diversità irriducibile pur tendendo alla prossimità. Per un siffatto schema interpretativo è possibile far riferimento ai numeri irrazionali o al calcolo delle serie che gli corrispondono, essendo ad esempio la $\sqrt{2}$ il limite comune di due serie convergenti di cui l'una non ha un massimo e l'altra non ha un minimo, condizione che ne determina la diversità; così come al calcolo differenziale in cui il rapporto tra due quantità in via di esaurimento percorrono l'incedere della variazione.

L'analisi degli incrementi infinitesimi di due grandezze fa sì che il valore (assoluto) dei termini ricopra minore importanza del rapporto delle loro variazioni. La comprensione di ciò che è intimo ha origine nell'indefinito, nell'oscuro – secondo Leibniz – nella bruma delle innumerabili pieghe, inflessioni, che assurgono ad entità definite attraverso la determinazione del loro rapporto differenziale. Ogni monade, nel suo fondo, è come se fosse costituita da un'infinità di piccole pieghe “che non smettono di farsi e disfarsi in ogni direzione.... È uno sciabordio, un rumore, una danza di pulviscoli impalpabili”⁹, in cui si immerge edificando la sua immagine di un mondo e l'insieme delle percezioni che lo aprono a ciò che individua come reale, o meglio singolarità in un tutto indefinito che li avvolge, e che, “proprie a ciascuna monade, si prolungano fino alla singolarità delle altre, in ogni senso. Ciascuna monade esprime dunque il mondo intero, ma oscuramente, confusamente, poiché essa è finita, mentre il mondo è infinito. Per questa ragione il fondo della monade è così oscuro. Siccome il mondo non esiste al di fuori delle monadi che l'esprimono, esso è incluso in ciascuna sottoforma di percezioni e di *rappresentanti*, elementi attuali infinitamente piccoli.”¹⁰ Queste piccole percezioni o pieghe infinitesime rappresentano la base estesa dalla quale prendono forma le “percezioni coscienti” o “macropercezioni”, ossia quelle immagini del mondo che ogni monade costruisce per sé. Allora il concetto di uno spazio delle infinite configurazioni, precedentemente tracciato, che si svolge lungo le inflessioni delle diverse vite, si arricchisce di un moto introverso, ossia alle curve che si estendono secondo le diverse tensioni o singolarità, se ne associano altre che percorrono inflessioni interne progressivamente più piccole, la cui variazione (o percezione cosciente) è determinata dal rapporto differenziale di alcune parti infinitesime o pieghe che definiscono i mondi possibili in ciascuna monade. A loro volta le monadi come limiti d'inflessioni interne si danno alla altre come *serie divergenti*, lacerando lo spazio da una infinità assoluta all'illimitata differenza generativa, vertigine del salto dall'infinitamente prossimo del fluire degli eventi alla complessità irrisolta delle fratture creatrici. E' qui il luogo del caos in cui le pieghe,

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, pag. 128-129.

¹⁰ Ibidem.

le superfici degli accadimenti e lo spazio reciprocamente si fondono contenendosi, siamo prossimi alla *teoria delle catastrofi* di Renè Thom e alle superfici, a più dimensioni, di equilibrio uniformi della topologia.

Il caos non coincide con uno spazio contenitore, ma appare come un lampo di discontinuità di un *evento puro* che sostiene le superfici dei mondi in un gioco di riflessi con le realtà, la complessità dei percorsi differenziali degli infiniti ripiegamenti, l'irriducibile diversità dei punti limite di convergenza di ciascuna monade (infinitamente creatori di uno spazio adimensionale), salto tra l'interstiziale e l'esteso, tra la convergenza e la divergenza di serie per gradi di intimità e coazione. In questo spazio, in questo *caosmo*, le superfici sono isole temporanee di ordine, mondi appunto, "bagnati dal mare del caos", forme di soggettività instabili, in continua evoluzione, generate dai segni, dagli eventi, come tracce del caos.

Si ha un *iperspazio* in cui il processo di costruzione di ogni vita è una successione di traiettorie su superfici; è il fluire di rapporti incrementali che tracciano le variazioni delle inflessioni rappresentative dei rapporti di tensione delle infinità di pieghe, o micropercezioni, che ogni individuo possiede in sé come matrice del proprio mondo; è la coesistenza di discontinuità che il caos infinito raccoglie come divergenze dei limiti di ogni interiorità. Ogni forma vi appartiene come un *attrattore strano* nello *spazio delle fasi* di Poincaré.

Proseguiamo per gradi.

Il passaggio dalle piccole percezioni, indeterminate e caotiche – tracce della presenza nelle monadi dei mondi – alle macropercezioni, coscienti, rappresentative di ciascuna vita come curva che si ripiega in un'intima profondità – non è, quindi, semplicemente additivo come parti omogenee che compongono un tutto, ma il frutto di una epigenesi, una filiazione per rapporti complessi tra parti non concluse e variabilmente determinate. Il rapporto delle piccole percezioni con la percezione cosciente è "tra ordinario e rimarchevole o notevole: *ciò che è rimarchevole deve essere composto di parti che non lo sono*. Noi dobbiamo capire letteralmente, cioè matematicamente, che una percezione cosciente si produce quando due parti eterogenee entrano almeno in un rapporto differenziale che determina una singolarità. È come nell'equazione della circonferenza in generale $Ydy + xdx = 0$ dove $dy/dx = -x/y$ esprime una grandezza determinabile."¹¹

Ha luogo, in tal modo, l'evento della formazione della percezione che oltrepassa la soglia della coscienza, struttura l'esperienza dell'individuo, in cui lo stesso oggetto si configura come avvenimento ed in cui il tempo compone la successione delle relazioni determinanti, delle piccole pieghe. Ed infatti Deleuze così prosegue: "Lo spazio-tempo smette di essere un dato puro per diventare l'insieme o il nesso dei rapporti differenziali nel soggetto, come l'oggetto non è più un dato empirico ma diventa il prodotto di quei rapporti nella percezione cosciente."¹²

L'oggetto, quindi, perviene all'esistenza di una monade attraverso un personale percorso di rapporti differenziali tra gli infiniti possibili; così come ogni monade privilegia determinati rapporti differenziali che le conferiscono percezioni esclusive, lasciando un'infinità di piccole percezioni. Ogni uomo costruisce un suo insieme di oggetti che individua come il *reale* e riconosce le altre monadi come parti della sua realtà. Di fatto però la *problematicità* del processo di determinazione degli oggetti non li rende univoci e ciascuna monade li individua secondo gradi di valori connessi a rapporti di tensioni, o micropercezioni, differenti. Più che di reale si può parlare, per tanto, di miriadi di attuali che rinviano alla virtualità dei mondi, in cui ciascun individuo determina soglie di coscienza e gradi di attenzione oltre i quali permane l'immagine del suo oggetto come "*allucinazione*".

Fin qui la percezione nell'intimità dei ripiegamenti dell'anima, ma in che modo la materia, i corpi, rientrano in questo gioco di determinazioni?¹³

¹¹ Ivi, pag. 131.

¹² Ivi, pag. 133.

¹³ La complessità del tema richiederebbe una trattazione a parte che ci allontanerebbe dagli obiettivi di questa ricerca, ciò nonostante sarà meglio fissare alcuni passaggi che si riprenderanno in seguito, e rinviare per ulteriori chiarimenti al

Fino a quando si considera il calcolo differenziale come il meccanismo psichico della percezione, e si definisce come unico percepito esistente quello che si trova nella monade, non si comprende quale possa essere il ruolo dei corpi nei processi di costruzione del *reale*. Di fatto, però, sostiene Deleuze, “il percepito assomiglia a qualcosa, a ciò a cui ci induce a pensare.”¹⁴ La percezione, infatti, non assomiglia secondo Leibniz a un oggetto, ma rimanda ad una vibrazione raccolta da un organo ricettore: è come se il dolore, piuttosto che rimandare ad uno spillo o al suo unico movimento nella carne, assomigliasse invece all’infinità dei piccoli movimenti che rappresenta nell’anima.

“Il rapporto di somiglianza è qui come una *proiezione*: il dolore è piuttosto sul piano vibratorio della materia, un poco come il cerchio è proiettato in parabola e iperbole. La proiezione è la ragione di un *rapporto d’ordine* o d’analogia che si presenta quindi sotto la forma seguente: le piccole percezioni stanno alla percezione cosciente, come le vibrazioni di materia stanno all’organo.”¹⁵

Va inoltre ricordato un secondo aspetto della somiglianza secondo cui la stessa materia soggiace all’immagine che perviene a partire dai rimandi tra le similitudini. “Si considera la somiglianza a partire dal somigliante, non da ciò che assomiglia. Che il percepito assomigli alla materia, fa sì che la materia sia necessariamente prodotta conformemente a quel rapporto, e non che il rapporto sia conforme a un modello preesistente. O piuttosto, è il rapporto di somiglianza, il somigliante che è anch’esso modello e che impone alla materia di essere ciò cui assomiglia.”¹⁶

Quanto finora detto lascerebbe intendere un’identità tra i processi di percezione che avvengono nella materia e quelli che hanno luogo nell’anima, che di fatto non può esserci, dal momento che in quest’ultima i meccanismi psichici sono interiori alla monade ed escludono ogni causalità esterna, come invece accade in quelli fisici. Lo svolgersi dei ripiegamenti nell’anima, delle infinitesime percezioni che conducono, attraverso il calcolo differenziale, alle percezioni coscienti, permette, però, una similitudine con le “*vibrazioni contratte*” del corpo, ossia con i meccanismi di comunicazione e di propagazione del movimento estrinseco, per causalità fisica.

È questo il terzo aspetto della somiglianza.

“I meccanismi fisici sono dei flussi d’infinitamente piccoli, che costituiscono degli spostamenti, incroci e accumulazioni di onde, o delle *cospirazioni* di movimenti molecolari. Quando Leibniz definirà i caratteri essenziali dei corpi, egli ne assegnerà due: la potenze di diminuire all’infinito, grazie alle loro parti infinitamente piccole, e la potenze di essere sempre un flusso, di avere delle parti che non smettono di venire e di andarsene. I meccanismi fisici non operano per differenziali, che sono sempre differenziali della coscienza, ma per comunicazione e propagazione del movimento, *come i cerchi che una pietra lanciata fa scaturire nell’acqua.*”¹⁷

Le esistenze si svolgono lungo le pieghe delle curve infinite che tendono all’intimità chiusa di ciascuna monade, e nello spazio come generatrici che compongono superfici complesse - i mondi possibili - ed in esse raccolgono le tracce della propagazione dei corpi. Come in uno spazio amniotico le esistenze nel loro adempersi tracciano delle scie intorno alle quali si generano piccolissime onde in ogni direzione, è il definirsi della materia a partire dalla percezione che di essa ha la monade, l’attesa come linea di contatto. Il diffondersi nello spazio di queste onde infinitesime viene quindi raccolta come tracce sulle superfici possibili per l’interazione di altre esistenze, il loro senso, la percezione che di essa permane, rinvia alla complessità della superficie (mondo) e alla profonda individualità delle monadi che la generano. La materia estendendosi invero il suo processo di attualizzazione lungo le tensioni rappresentative di ciascuna monade, il suo ruolo nei diversi mondi lo delineano le tracce mutevoli sulle superfici, come linee di luce che il sole definisce sulla

fondamentale scritto di Deleuze, *La piega, Leibniz e il Barocco* cit., in cui viene trattato questo argomento, in maniera dettagliata, nella terza parte: *Avere un corpo*.

¹⁴ Ivi, pag. 142.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ivi, pag. 143.

¹⁷ Ivi, pag. 144.

sabbia incerta percorrendo la sommità – cresta – delle piccole onde (come i massimi di una funzione).

Le esistenze, quindi, componendo il tracciato del loro divenire, stabiliscono relazioni con la materia, la quale compie un *movimento inverso* rispetto all'anima, come proiezione esterna, riflesso, degli interni ripiegamenti di ciascuna monade. La materia, svincolata da statici formalismi predeterminati, diviene la *rappresentazione* dello spontaneo svolgersi delle vite, frutto dell'inarrestabile esigenza di auto-determinazione degli individui, che compongono il proprio mondo *reale* - materico – in cui accogliere la proiezione degli eventi, o meglio la loro *inclusione*, che permette il passaggio dall'avvenimento dell'inflessione (intimamente segrete) al *predicato della nozione*, al concetto della *cosa*.

“Lo slancio di vita di cui noi parliamo, consiste, insomma, in un'esigenza di creazione. Esso non può creare in senso assoluto, perché incontra davanti a sé la materia, cioè il movimento inverso del suo. Ma si impadronisce di questa materia, che è la stessa necessità, e tende a introdurre la più grande somma possibile d'indeterminazione e di libertà.”¹⁸

La materia così determinata *indicizza* sul presente l'azione della monade, la quale ad ogni predicato da essa incluso conferisce il valore di un verbo, ossia l'unità di un movimento nell'atto di farsi. I corpi definendosi per una mutua azione con le monadi lungo il verificarsi delle proprie esistenze, partecipano alla *permutazione* dei momenti della vita colti nella individualità della *durata*. In verità lo stesso presente, secondo Bergson, è l'apice a noi più prossimo del passato il cui progresso continuo rode l'avvenire e stabilisce la sua conservazione. Agli schemi compartimentali di cui si serve l'intelletto per definire gli stati in un suo ordine artefatto (procedimento diacronico, come si diceva), si sostituisce l'azione colta nel suo tempo reale, compresa tra l'individuo, le sue tensioni (le forze del suo mondo) e l'attesa della materia che si compone per la sua stessa reazione.

“Originariamente, non pensiamo se non per agire. Nella forma dell'azione la nostra intelligenza è stata plasmata.”¹⁹

Il fare dell'uomo è il partecipare attivamente alle forze che hanno luogo tra gli infiniti ripiegamenti che lo compongono, che esercitano la loro azione sulle cose, sul loro significato come sulla loro forma, e sull'idea del proprio mondo che si dispone ad accoglierle.

“La vita tutt'intera, animale e vegetale, in ciò che ha d'essenziale appare come uno sforzo per accumulare dell'energia e per lasciarla andare poi in canali flessibili, deformabili, all'estremità dei quali si compiranno lavori infinitamente vari. Ecco ciò che lo slancio vitale, traversando la materia, vorrebbe ottenere d'un colpo. E vi riuscirebbe, senza dubbio, se la sua potenza fosse illimitata o se qualche aiuto gli potesse venire dal di fuori. Ma lo slancio è finito ed è dato una volta per tutte. Non può superare tutti gli ostacoli. Il movimento che esso imprime è ora deviato, ora diviso, sempre contrastato, e l'evoluzione del mondo organico non è che lo svolgimento di questa lotta.

Se nel suo contatto con la materia, la vita è paragonabile ad un impulso o a uno slancio, considerata in se stessa è un'immensità di virtualità, un'interpenetrazione mutua di mille e mille tendenze che saranno tuttavia *mille e mille* solo quando saranno esteriorizzate le une in rapporto alle altre, cioè spazializzate. Il contatto con la materia decide di questa dissociazione. La materia divide effettivamente ciò che non era se non virtualmente multiplo e, in questo senso, l'individuazione è in parte l'opera della materia, in parte l'effetto di ciò che la vita porta in sé. La corrente passa, dunque, attraversando le generazioni umane, suddividendosi in individui: questa suddivisione era disegnata in essa vagamente, ma non si sarebbe realizzata senza la materia. Così si creano incessantemente delle anime, che tuttavia, in un certo senso, preesistevano.

Esse non sono altro che i risultati fra cui si divide il gran fiume della vita, scorrendo attraverso il corpo dell'umanità. Il movimento d'una corrente è distinto dal terreno che attraversa, per quanto ne adotti necessariamente la sinuosità. La coscienza è distinta dall'organismo che anima, sebbene ne subisca certe vicende.”²⁰

¹⁸ E. Bergson, *L'Evoluzione Creatrice*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, pag. 187.

¹⁹ Ivi, pag. 130.

²⁰ Ivi, pag. 187-188.

In questo gioco delle determinazioni la materia, quindi, non ha un ruolo passivo ma amplifica l'aspetto di *problematicità* inerente al passaggio dalla virtualità dell'esperienza ancora interiore alle monadi, all'attualità dei mondi che ne raccolgono gli esiti. Ed infatti nella complessità della strutturazione dei possibili attuali, in cui intervengono differenti esistenze e le reazioni della materia, in un'idea di spazio amniotico, permutante, il tempo, come variabile complessa, ha valore solo se colto nell'istantaneità degli eventi che partecipano a quel determinato mondo, divenendo in tal modo la "*durata*" il tempo reale elevato alle n dimensioni dello spazio. "Se la nostra esistenza si componesse di stati separati di cui un io impassibile dovesse fare la sintesi, non esisterebbe per noi la durata."²¹ A possibili stati, quindi, che rinvierebbero a definiti intervalli di tempo si sostituisce la successione continua e *problematica* degli eventi, in cui la materia non esaurisce in una forma conclusa il vivo fermento delle sue tensioni, ma si esprime in continue mutazioni di *configurazioni*. Ecco che la comprensione della materia passa attraverso un nuovo statuto in cui la variazione rinvia alla nozione matematica di funzione e all'immagine della curva che essa definisce e che si estende nello spazio. Di queste curve le esistenze delle monadi intercettano intervalli in cui il calcolo differenziale descrive la vertigine dell'introiezione verso il punto limite infinitivo in cui i corpi e la vita si compenetrano possedendosi. Allo stesso modo la materia si propaga continuamente come evento per l'azione delle monadi, le quali, scivolando nella profondità dei ripiegamenti, generano le tensioni attraverso cui contaminando la materia colgono i corpi (oggetti) per la propria esistenza, come punti di vista della variazione nello spazio della curva rappresentata dalla funzione. Contrariamente al concetto matematico di punto adimensionale e pure descrittivo, l'evento della curva richiede una forma, una spazializzazione ed una durata per inverare la rappresentazione di una vita. La stessa nozione di oggetto qui cambia e *diventa funzionale*. Esiste, infatti, una famiglia di curve che dipendono da una o più parametri, in cui alla linearità della tangente in un punto ed una curva, si sostituisce la curva tangente in un'infinità di punti ad un'infinità di curve. Se si paragonano tra di loro le curve di una serie, o si considera il percorso di una curva su un'altra – come riporta Serres – alcuni coefficienti sono costanti o permanenti, altri variano. Ma per l'efficacia della legge della serie di curve esisterà un'unica variabile nei coefficienti, tanto che, al comparire di variabili differenti per tutte le curve di un'equazione principale, esisteranno delle *equazioni accessorie* che esprimono la relazione tra i coefficienti variabili. Da quanto detto si deduce che si possono ridurre ad una sola tutte le variabili dell'equazione principale. "Esiste dunque una serie di curve che non implicano soltanto parametri costanti, per ognuna o per tutte, ma anche la riduzione tra le variabili a *una sola e unica variabile* della curva incidente o tangente: la piega. L'oggetto non si definisce più con una forma essenziale, ma raggiunge una funzionalità pura, nel declinare una famiglia di curve individuate da parametri, inseparabile da una serie di declinazioni possibili o da una superficie a curvatura variabile, descritta proprio dall'oggetto. Chiameremo *oggettile* (objectile) questo nuovo oggetto."²² Ed ancora, gli oggetti appartengono alle possibili superfici che le esistenze generano come tracce della propagazione scaturita dall'azione delle monadi sulle superfici stesse. I mondi si compongono come superfici complesse sezionanti lo spazio amniotico della virtualità, in cui la materia al modo di ombre di onde del mare sulla sabbia, definisce le configurazioni degli oggetti come fili delle onde inveranti, o meglio attualizzanti, curve di un'unica serie. È sorprendente, e a notarlo è lo stesso Deleuze, come gli oggetti così definiti coincidano con la concezione moderna di *oggetto tecnologico*. L'oggettile, secondo Bernard Cache, transcendendo l'idea di oggetto industriale così fortemente connesso ai processi di standardizzazione della produzione e volto al soddisfacimento dei bisogni delle masse, rinvia direttamente alle tecnologie per la prototipazione rapida e ai processi di *ideazione dinamica* gestiti per mezzo di strumenti informatici. I nuovi mezzi a servizio della progettazione hanno fatto sì che nuove possibilità di controllo si integrassero alla fase ideativa a tal punto da estendere la sua azione fino alla fase finale di realizzazione dell'oggetto. I tradizionali processi di progetto e produzione richiedevano, infatti,

²¹ Ivi, pag. 116.

²² G. Deleuze, *La piega, Leibniz e il Barocco*, cit., pag. 27-28.

una rigida suddivisione dei diversi stadi, attraverso i quali l'oggetto, la sua forma, subiva una graduale, o anche lineare, ottimizzazione agli scopi, estetici o funzionali, ai materiali, all'economicità e all'efficienza delle fasi di realizzazione. La riproducibilità degli elementi in produzioni standardizzate ed il loro assemblaggio secondo rigidi schemi predeterminati, imponevano che le diverse parti del progetto si relazionassero continuamente, e che ogni avvenuta variazione in esse scaturisse una serie di adeguamenti per ciascun componente. Ogni variazione appariva come un momento di crisi dell'equilibrio del sistema, ogni modifica comprometteva l'efficienza del progetto, salvo successive procedure di ottimizzazione delle altre parti e loro verifica.

Contrariamente con le nuove tecnologie informatiche si è reso possibile un controllo pressappoco totale delle parti in relazioni al tutto, attraverso processi di modellazione parametrizzata. Modellatori solidi, in tempo reale, mostrano tridimensionalmente gli esiti di deformazioni impresse alle parti che si riorganizzano in *automatico* secondo equilibri o campi tensionali predeterminati. Ogni trasformazione si definisce per variazione di parametri, coefficienti di *equazioni accessorie* che determinano ciascuna curva all'interno della *serie* delle possibili conformazioni. Ogni superficie visualizzata nei modellatori è un insieme di curve relazionate *matematicamente*, ogni deformazione impressa graficamente corrisponde ad una variazione dei parametri, di relazioni, che il computer calcola in automatico, di fatto, in *tempo reale*. Di ciascuna forma conosciamo la struttura, i gradi di curvatura, e gli stati tensionali; la verifica delle parti può essere simulata *virtualmente*; frese tridimensionali, macchine per la prototipazione rapida, ne garantiscono l'esatta realizzazione, e ciò nella legalità di un numero infinito di variazioni. I processi di progettazione ed esecuzione si aprono all'*avvenimento* del fare; artigiani del terzo millennio plasmeranno nuove forme, e l'architettura ne ha già svelato, del resto, la complessità delle "espressioni". Quando sta attualmente accadendo per effetto delle nuove tecnologie è una restituzione dell'oggetto al divenire della forma inserendolo "*in un continuum per variazione*", in cui "la fluttuazione della norma subentra al permanere di una legge", e "la scienza della produzione o la macchina a controllo numerico si sostituisce allo stampaggio. Il nuovo statuto dell'oggetto non lo ricollega a un modello spaziale, cioè a un rapporto forma-materia, ma a una modulazione temporale che implica una messa in variazione continua della materia come uno sviluppo continuo della forma. Nella modulazione, *non esiste mai una sosta per la formatura, perché la circolazione del supporto d'energia equivale a modellare in modo definitivo, modulare equivale a modellare in modo continuo e perennemente variabile*"²³. Leibniz definisce dunque la modulazione, quando afferma che la legge della serie enuncia le curve come *la traccia della stessa linea* in movimento continuo, continuamente toccata dalla curva del loro concorrere? È una concezione non solo temporale, ma qualitativa dell'oggetto, nella misura in cui i suoni, i colori sono flessibili e presi nella modulazione. L'oggetto diviene manierista smette di essere essenzialista: è avvenimento."²⁴

Gli oggetti colti nella loro variazione non sono più prevedibili, già noti; nell'essenza del disvelamento si danno privi di aggettivi, puri, *elementari*.

Le forme come ologrammi generati da fasci di luce divengono tracce di eventi spaziali, lo spostamento e la variazione della curva racchiudono lo spazio come veli rigonfi che svelano il vento che passa, sfiorando, e vola via. La legge della serie, quindi, garantisce alla curva un movimento continuo in cui le infinite tracce appaiono unite come in un'*estensione* tale che ciascun elemento si estende sui successivi divenendo un tutto, e i successivi le sue parti. In questa connessione tutto-parti ha luogo la *serie infinita* priva di ultimi termini e limiti.

Ma non basta, fin qui l'avvenimento della forma è ancora *indefinito*, mentre in essa la materia entra con una propria *intensità*, le *proprietà intrinseche* delle serie estensive che partecipano per conto loro alle nuove serie infinite. Sono l'altezza, il timbro di un suono, il valore, la saturazione del colore, che la materia porta con se nella forma e concorrono a definire le cose che solo così si danno all'individuo, alla creatività della sua percezione. Ed infatti: "Se chiamammo elemento ciò che ha

²³ G. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Puf, pag. 41-42.

²⁴ G. Deleuze, *La piega, Leibniz e il Barocco*, cit., pag. 28.

delle parti ed è una parte, ma anche ciò che ha proprietà intrinseche, diciamo che l'individuo è una *concrecenza* di elementi. È una cosa diversa da una connessione o da una congiunzione è una prensione: un elemento è il dato, il *datum* di un altro elemento che lo comprende. La prensione è l'unità individuale.”²⁵ È l'evento complesso attraverso cui i dati esterni, pubblici, integrandosi hanno accesso all'intimità del soggetto che, in un atto creativo, li compone per nuove esistenze. La prensione è “*un vettore di connessione*” tra i dati ed il soggetto, attraverso cui i primi, gli elementi esterni, si integrano in maniera esponenziale e secondo schemi complessi per l'azione creativa del secondo, l'elemento privato.

Ed è ancora il calcolo esponenziale che interviene a rappresentare l'implementazione degli esiti dell'attività dell'uomo al fine di costruire il proprio mondo, vivendo dell'infinita ricchezza degli elementi che lo circondano. Non è di somma che si tratta o di semplice prodotto (inteso ancora matematicamente) ma di una relazione non ovvia in cui le parti si accrescono secondo schemi di connessione che rinviano alla spontaneità, all'immediatezza e all'impeto del soggetto che la determina. Quest'ultimo, a sua volta, è partecipe dei dati, e li sente come momento di una loro intima evoluzione, ossia anch'esse come prensioni preesistenti o coesistenti, così come ogni prensione che in esso ha luogo si definisce come prensione di prensione.

Rileggiamo quanto detto: le *estensioni* sono in continuo spostamento, traiettorie differenti inverano movimenti durante i quali altre configurazioni partecipano come tracce; le *cose* non smettono di alterarsi, le loro proprietà intrinseche mutano progressivamente; le *prensioni* come evento di attualizzazione delle relazioni tra elementi complessi, non garantiscono stabilità. Cosa interviene nei flussi degli avvenimenti per far scaturire una *soglia*, un punto in cui le traiettorie dello scorrere si inflettono per contenere una concrezione di forze?

Delle permanenze, o come le definisce Whitehead, *oggetti eterni*, che, dopo le estensioni (le intensità o proprietà intrinseche) e le prensioni (individui), rappresentano la quarta ed ultima componente dell'avvenimento.

Questi ultimi come *rette singolativi* della nostra immagine dello spazio, in cui gli avvenimenti appaiono come curve dalle infinite pieghe, determinano le connessioni tra differenti prensioni, vettori attraverso i quali gli elementi esterni hanno accesso nel soggetto, esso stesso luogo degli avvenimenti della propria esistenza.

Il divenire riempie lo spazio sfilacciandosi in rivoli di avvenimenti per ciascuna esistenza, queste lungo traiettorie spaziali compongono gli infiniti ripiegamenti dell'anima, in cui luoghi di eventi tensionali irrompono nel libero fluire e strutturano le connessioni tra le prensioni.

Le prensioni, a loro volta, relazionano i dati esterni al soggetto che con un'azione se ne appropria, partecipando, quindi, all'avvenimento e alle sue componenti che includono le estensioni e la materia con le sue peculiarità. Il soggetto è avvenimento. Gli oggetti eterni, come *tagli trasversali* percorrono lo spazio nella sua interezza, modificando le esistenze e i differenti mondi come esito delle esistenze stesse.

Il *crivello* che lascia trasparire un ordine nel caos degli avvenimenti è la totalità dei campi tensionali – luoghi singolativi – che percorrono lo spazio, condizionano le traiettorie delle esistenze ed il loro punto di vista, ed attraversano i differenti mondi, ciascuno valido per le vite che ne tracciano le generatrici. Le monadi, come si diceva, perdono la condizione leibniziana di claustrazione, per cui esse esprimevano tutto lo stesso mondo escludendo gli universi incopossibili, e si aprono alle attualizzazioni dei diversi mondi. Ed inoltre, essendo esse stesse avvenimenti, includono la naturale apertura delle prensioni e la *problematicità* delle loro reciproche connessioni, garantendo che ogni prensione sia sempre già prensione di un'altra prensione. All'idea di monadi mancanti di reciproche *relazioni orizzontali* e rapporti *intramondani*, ed accomunate da rapporti armonici indiretti, si sostituiscono individui continuamente dispersi lungo le divergenze, le impossibilità, i disaccordi di un mondo variegato, “che non può più essere incluso in unità espressive, ma soltanto fatto e disfatto secondo unità appercepenti a partire da configurazioni variabili, o da captazioni

²⁵ Ivi, pag. 117-118.

mutevoli”²⁶. Di questo mondo ciascuno individuo ne percorre una parte, che è il suo mondo o l’immagini che esso ha del tutto, come una superficie nella complessità dello spazio. “Anche Dio rinuncia alla sua prerogativa di un Essere che paragona i mondi e sceglie il compossibile più vario: diventa Processo, procedimento che afferma insieme le impossibilità e passa attraverso loro. Il gioco del mondo è cambiato stranamente, poiché è diventato il gioco che diverge. Gli esseri sono squartati, mantenuti aperti dalle serie divergenti e gli insiemi compossibili che le trascinano al di fuori, invece di fermarsi sul mondo compossibile e convergente che le esprimono al di dentro”²⁷. Guardare il mondo come luogo degli avvenimenti è comprendere la complessità dei processi formativi, ideativi, e la non riducibile sedimentazione delle esperienze percettive. “L’avvenimento è una vibrazione, con un’infinità di armoniche e di sottomultipli, questa o quella onda sonora, un’onda luminosa, o anche una parte di spazio sempre più piccolo. Poiché lo spazio e il tempo sono, non certo dei limiti, ma le coordinate astratte di tutte le serie, anch’esse in estensione.”²⁸ Ma è anche l’intensità della materia ed il suo ingresso nei processi di trasformazione con proprietà che determinano gli oggetti ed il loro essere negli eventi. La luce trascorre su una parete scabra, le macchie di ombra delle piccole cavità percorrono forme che sembrano non contenere la complessità del momento *compositivo* dei margini: il diverso sfiorare dei raggi la superficie, la sua forma e l’incertezza dei vuoti, il vento e l’ingresso del circostante, come un ronzio o un grido. Tutto interviene in me che percepisco, che creo formando il nuovo, che sono nell’avvenimento e ne riconosco dei momenti come parti del mio mondo. Le prensioni definiscono gli elementi pubblici da cui si compone la mia intimità, la problematicità insita nelle prensioni strutturano il mio privato come evento di *attuali*. Tutto ciò dinanzi all’avvenimento della luce che vivifica la materia, il muro, la permanenza che incarnandosi nel flusso è *afferrata* dalla prensione.

“La grande piramide significa due cose, un passaggio della natura o un flusso che perde o acquista molecole a ogni istante, ma anche un oggetto eterno che rimane lo stesso attraverso i momenti. Mentre le prensioni sono sempre degli attuali (una prensione è potenziale solo in rapporto con un’altra prensione attuale), gli oggetti eterni sono pure Possibilità che si realizzano nei flussi, ma anche pure Virtualità che si attualizzano nelle prensioni. Per la qual cosa una prensione non afferra mai altre prensioni senza appercepire oggetti eterni (feeling decisamente concettuale). Gli oggetti eterni fanno ingressione nell’avvenimento. Sono, a volte, delle qualità, come un colore, un suono, che qualificano un composto di prensioni, a volte Figure, come la piramide, che determina un’estensione, a volte Cose, come l’oro, il marmo, che delimitano una materia. La loro eternità non si oppone alla creatività. Inseparabili dal processo di attualizzazione o di realizzazione in cui essi rientrano, non hanno permanenza se non nei limiti dei flussi che li realizzano, o delle prensioni che li attualizzano. Un oggetto eterno può dunque smettere di incarnarsi, come nuove cose, una nuova tinta, una nuova figura, possono infine trovare le loro condizioni.”²⁹

Le prensioni sono le alterazioni che hanno luogo per l’ingresso di un soggetto nel predicato incorporale, nell’avvenimento delle cose. Il mondo sarebbe una successione di stadi realizzanti possibili già determinati, se non intervenissero gli individui a frammentare il *succedere* in una moltitudine di esistenze, per le quali gli oggetti continuamente si vivificano con ruoli ed intensità differenti lungo le coordinate astratte del tempo e dello spazio in cui hanno senso simultaneità contrapposte.

²⁶ Ivi, pag. 123.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ivi, pag. 117.

²⁹ Ivi, pag. 120-121.

Critica: Dinamica delle Interpretazioni.

Occorre che ogni punto di vista sia anche la cosa, o che la cosa appartenga al punto di vista. Occorre perciò che la cosa non sia niente di identico, ma sia scomposta in una differenza in cui svanisce l'identità dell'oggetto visto come del soggetto che vede. Occorre che la differenza divenga l'elemento, l'unità ultima, e che rimandi dunque ad altre differenze che mai la identifichino, ma la differenzino.

Gilles Deleuze

Pensare è porsi nel gioco della vita, dislocarsi lungo i punti privi di dimensioni in cui il divenire sospende i sensi in una infinità di attese. In questa atopia del soggetto, in questo suo nomadismo, il pensare è libero da preconcetti ed esiti in cui riporre gli oggetti, non vi è trama di significati in cui accogliere prove, né leggi cui attenersi. L'individuazione di un nuovo oggetto è inseparabile da una nuova individuazione del soggetto, in questa germinazione di vita i punti di vista non si aprono semplicemente su cose neutre ed esteriori, "ma sono i punti di vista delle cose stesse". Ha luogo così un prospettivismo in cui il punto di vista non si comprende con il soggetto per opporsi all'oggetto, idea, questa, banale e contraddittoria propria di una verità che muta in funzione del punto di vista (relatività del vero); ma, al contrario, il punto di vista determina la loro duplice individuazione, in tal modo da divenire la verità relativa al punto di vista, essendo questi ultimi non tutti equivalenti (verità del relativo). Assume, pertanto, un nuovo corso il problema dell'individuazione in una dinamica di attualizzazioni che svela l'origine congiunta e variabile del soggetto e dell'oggetto. L'esteriorità relativa del mondo *rappresentato*, considerata a partire dal soggetto rispetto agli oggetti e tra gli oggetti stessi, è risolta in una esteriorità più profonda ed assoluta: *pura eterogeneità di piani o di prospettive*. Alla relatività di un mondo, di un "fuori" proprio della rappresentazione, in cui le cose stabilizzate si offrono al pensiero in diversità omogeneizzate, catalogabili senza gli schemi dell'individualità e della contraddizione, si sostituisce un "fuori assoluto del mondo", in cui l'eterogeneità dei punti di vista presiede alla permutazione dei significati. Prende forma, in tal modo, il limite di un fuori in cui le immagini di ciò che è altro, come segni o tracce di eventi, si rivolgono alla profondità degli interstizi, dove fino in fondo si svolge l'eterogenesi di ciascuna differenza. "E' necessario che ogni termine di una serie, in quanto già differenza, sia posto in rapporto variabile con altri termini e costituisca perciò altre serie sprovviste di centro e di convergenza, così com'è necessario, anche nella serie, affermare la divergenza e lo spostamento di centro".¹ Al mondo rassicurante della rappresentazione in cui ad ogni oggetto corrisponde un nome, le parti definiscono il tutto, ed i segni si riducono per aderire ad un insieme di significati conclusi in un sistema precostituito, si sostituisce un fuori privo di parti nel quale i segni si danno all'esplicarsi delle differenze da dove compaiono molteplicità di significati. All'ordine si sostituisce l'organizzazione; ad una struttura rigidamente definita dall'alto come necessaria ed eterna, al sicuro dalla scena materiale delle forze, subentra il luogo degli incontri casuali, che si aprono alla libertà delle conseguenti azioni nel campo immanente delle forze. Del resto, come riporta lo stesso Deleuze, il pensiero moderno nasce dal fallimento della rappresentazione, come dalla perdita delle identità e dalla scoperta della complessità di forze che agiscono sotto l'illusione della rappresentazione dell'identico. La stessa idea di contraddizione si dissolve nel gioco non dialettico della differenza e della ripetizione in cui le identità non sono che simulate, prodotte come un effetto ottico. "Il mondo moderno è il mondo dei simulacri"², intesi non semplicemente come copie, ma come loro rovesciamento, come rovesciamento degli stessi modelli; ogni pensiero diviene allora un'aggressione.

¹ G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, Milano 1997, Raffaello Cortina Editore, pag. 79.

² Ivi, pag. 1.

La differenza origina l'essere ed i fondamenti di questa ontologia Deleuze li ritrova in Bergson. La differenza bergsoniana definisce soprattutto il principio del movimento positivo dell'essere tra il virtuale e l'attuale, in modo da fondare la necessità dell'essere e permettergli sia l'identità che la differenza, ossia, nello stesso istante, sia l'unità che la molteplicità, il principio temporale dell'articolazione ontologica e della differenziazione.

Il problema del *movimento ontologico* ha origine dalla tesi bergsoniana secondo cui vi è una differenza fondamentale tra il tempo e lo spazio, o meglio tra la durata e la materia, in quanto la prima si costituisce di differenze di natura, avendo in sé la capacità di variare qualitativamente, la seconda dà luogo esclusivamente a differenze di grado, essendo *omogeneamente* quantitativa. Caratteristica fondamentale della durata è di avere in sé l'origine della differenza, la causa efficiente di ciascun antagonismo, che, a differenze delle opposizioni pure, evidenziano il succedersi di distinzioni più accurate. "La durata è ciò che si differenzia in sé", si dà ad una molteplicità interna, un'eterogeneità di differenziazioni qualitative, proprie dell'organizzazione. Lo spazio rivela, invece, una molteplicità di esteriorità, una molteplicità numerica di differenziazione quantitativa, che ha sede nell'ordine.

Il movimento ontologico si apre così ad un'idea di differenza che ha il suo motore in una causalità efficiente, che la discosta dalla tradizione meccanicista, da quella platonica ed ancor più da quella hegeliana. La differenza dei meccanicisti afferma una evoluzione empirica in cui ogni determinazione è causata da un altro materiale attraverso una relazione accidentale, che rischia di considerare l'essere come puramente contingente, mentre quella platonica su una causa finale, anch'essa inverando un movimento ontologico esterno. La differenza hegeliana, dal canto suo, ricorrendo alla determinazione come conseguenza della negazione, estremizza il suo aspetto di esteriorità. Ed infatti, la negazione definisce lo stato della determinazione in un duplice senso: è un contrasto statico basato sulla finitezza delle qualità, ed un conflitto dinamico basato sulla opposizione delle differenze. Nel primo caso, la determinatezza genera la negazione in quanto la qualità sono limitate e quindi contrastano passivamente, negando, ciò che altro da loro. Nel secondo caso, invece, si individua una negazione attiva che inverte la determinatezza, essendo le cose determinate in relazione causale tra loro. Secondo tale concezione l'esistenza di una cosa è, di fatto, la negazione attiva di un'altra, mostrando come lo stato della determinazione sia quindi un movimento negativo. Gli oggetti individuati, nominati, appaiono conclusi nella loro determinazione, e si pongono nel processo della differenziazione in modo da essere reciprocamente esterni, ovvero ciascuno di essi rinvia ad un altro da sé al fine di coglierne la differenza. Ritiene infatti Deleuze che all'interno della dialettica hegeliana la cosa si differenzia in sé perché precedentemente giunge a differenziarsi da tutto ciò che non è, in tal modo portando la differenza esterna al suo estremo, ad una assoluta esteriorità, fino alla contraddizione.

In Bergson la differenza non si svolge nelle relazioni esteriori ed accidentali delle cose, ma è interna ad esse per una "causalità efficiente" riuscendo a cogliere differenze di natura, le uniche capaci di fondare la sostanza nella sua necessità e realtà, lontani da rigidi schemi deduttivi fondati sulla permanenza delle leggi. Nella sua semplicità l'essere in sé stesso non è astratto né indifferenziato, non richiede ciò che è altro da sé, ma è virtuale, puro ricordo. La sua condizione futura è di divenire attuale attraverso un processo interno di differenziazione che non lo vincola ad alcuna determinazione, ma lo apre alle dinamiche complesse della permutazione, della frammentazione come esito del suo viaggio nel dinamismo dei punti di vista, attraverso cui l'essere coglie in sé la differenza come coriandoli di quiete che si formano in istanti, per poi ridarsi all'accadere degli eventi. La differenziazione interna dell'essere è il processo infinito dell'attualizzazione. Ma tale differenziazione perché comporti differenze di natura, qualitative, a cui rapportare il movimento ontologico primario, dovrà accadere nel tempo, riservando allo spazio, alla materia, solo le differenze di grado, un movimento modale, che dà luogo ad una ripetizione piuttosto che ad una differenza in sé.

La condizione di quanto si differenzia in seno alla virtualità del puro essere, ci rimanda per analogia ai termini del calcolo differenziale ed alla convergenza apparente verso una nuova quantità risolutiva delle differenze, ma che già si apre, dall'interno, alla differenza di altri limiti (termini), in un gioco senza fine di progressive approssimazioni lungo una linea virtuale rivolta verso il fondo. Il processo di differenziazione in sé diviene, quindi, movimento di avvicinamento ad una intimità mai ultima, in cui il virtuale si attualizza nel tempo, coordinata astratta dell'evento di eterogenesi dell'oggetto, movimento di *inclusione* nel processo di attualizzazione delle differenze, delle infinite pieghe, altrimenti presenti nel mondo come virtualità, pura durata, memoria come intesa da Bergson.

Il processo creativo dall'unità passata, già pervasa di differenze, alla molteplicità del presente è il processo dell'attualizzazione, in cui il ricordo si dà alla percezione per permettere l'azione tra le cose nella materia dello spazio. Le differenze interne all'essere della durata si propagano nello spazio come onde infinitamente

prossime, ciascuna delle quali affiorante come ripetizione delle altre, fino al cuore del tempo, per qui perpetuare nella prima le infinite altre differenze.

Il passaggio dalla pura durata allo spazio attraverso il processo di differenziazione è, quindi, il passaggio dal virtuale alla prensione, ossia all'evento dell'attualizzazione, in cui i dati esterni, pubblici, interagendo hanno accesso all'intimità del soggetto. Ma è anche l'affermazione della ripetizione della differenza pura che si ripropone nel continuo superamento dei *limiti* delle successive ed infinite *contrapposizioni*, in un incedere complesso nella profondità della struttura dinamica delle cose. La differenziazione non è, per tanto, una semplice realizzazione di quanto si individua come possibile, ma è di fatto un'affermazione dell'attuale a partire dall'*instabilità* del virtuale. In tale dinamica ontologica nuovo valore assume la coppia virtuale-attuale a discapito di quella possibile-reale. La prima rinvia ai termini della discussione scolastica per la quale il virtuale indica l'ideale o il trascendente, ed il *Dio virtuale* diviene l'*ens realissimum*, non astratto o possibile, ma di tutti gli esseri il più reale, mentre l'attualizzazione definisce il termine per descrivere il passaggio aristotelico dal virtuale all'atto, a cui va aggiunta la dimensione temporale della concezione bergsoniana, così come colta da Deleuze.

In Bergson il passaggio dalla virtualità all'atto avviene soltanto nella durata. Ed è solo collocandosi nel tempo che sarà possibile intendere il significato delle relazioni tra virtuale attuale e possibile reale, in cui i termini trascendentali di ognuna di esse si riferisce positivamente ai termini immanenti della coppia opposta, come stadi del processo di differenziazione. Il possibile non è mai reale ma può essere attuale; il virtuale dal canto suo non può essere reale, ne tanto meno attuale, ma può attualizzarsi nel presente, così come è già reale nel passato.

La virtualità come uno spazio capace di accogliere un'infinità di configurazioni di traiettorie, possiede anteriormente la propria realtà non legata agli esiti di alcun evento, che, invece, all'atto di compiersi sfilaccia l'unità mai conclusa del virtuale in rivoli di attuali come mondi per ciascuna vita. Dalla virtualità della pura durata prendono vita le dimensioni dello spazio, che se colte nella loro eterogenesi, continua permutazione, ancora conservano le tracce della loro condizione primordiale. Ed è solo attraverso queste, istanti del divenire del tempo, che può scaturire la nostra comprensione del passaggio dal virtuale all'attualizzazione del presente, all'articolazione dello spazio futuro, come *realizzazione degli attuali*.

Viceversa il passaggio dal possibile al reale esclude la complessità degli eventi interni alla pura durata, invero un processo univoco di realizzazione di possibili già determinati, riducendo il tempo ad una variabile lineare, e gli esiti del cambiamento ad una retta. Gilles Deleuze individua una fondamentale distinzione tra "possibile" e "reale", e, tal proposito, Pierre Levy così riporta: "il virtuale, a sua volta, non si oppone al reale ma all'attuale. Contrariamente al possibile, statico e già costituito, il virtuale è come il complesso problematico, il nodo di tendenze e di forze che accompagna una situazione, un evento, un oggetto o un'entità qualsiasi, e che richiede un processo di trasformazione: l'attualizzazione. Tale complesso problematico fa parte dell'entità considerata, anzi ne costituisce uno degli aspetti di maggiore rilievo. Il problema del seme, per esempio, è di far crescere un albero. Il seme è questo problema, anche se non si esaurisce in esso. Questo non significa che il seme "conosca" esattamente quale sarà la forma dell'albero che in seguito stenderà il proprio fogliame sopra di lui. A partire dai vincoli che gli sono propri, dovrà inventarlo, coprodurlo insieme alle circostanze in cui si imbatte"³

Si definisce, in tal modo, un nuovo aspetto della virtualità che libera quest'ultima dalle limitazioni scaturite dal suo continuo raffronto con la realtà. La virtualità, secondo ancora Deleuze, è essa stessa reale pur non essendo attuale, ed è ideale senza essere astratta. Il movimento dell'essere va inteso nei termini della relazione virtuale-attuale piuttosto che di quella possibile-reale, e ciò anche nel rispetto di uno dei principi fondamentali della casualità dell'ontologia scolastica, secondo cui un effetto non può avere più realtà della sua causa. Il movimento ontologico dal virtuale all'attuale si svolge nel rispetto di questo principio, essendo il virtuale reale proprio quanto l'attuale, contrariamente a quanto accade nella progressione dal possibile al reale.

Al processo di realizzazione si associano i concetti di somiglianza, limitazione, essendo il reale simile al possibile che esso realizza, "esso possiede in più solo l'esistenza o la realtà; e ciò si traduce dicendo che, dal punto di vista del concetto, non c'è differenza fra il possibile e il reale."⁴ Inoltre, le possibilità che possono realizzarsi sono in numero maggiore rispetto a quante divengono reali, in tal modo innescando un meccanismo di limitazione, che determina quali possibilità diverranno realtà.

³ P. Levy, "Il virtuale", Milano 1997, Raffaello Cortina Editore, pag. 6.

⁴ G. Deleuze, *Bergsonismo*, Feltrinelli, Milano 1983.

Contrariamente, il movimento dell'attualizzazione si svolge attraverso le dinamiche della differenza e della creazione. "E questo per una ragione molto semplice: mentre il reale si realizza a immagine e somiglianza del possibile, l'attuale, al contrario, non assomiglia alla virtualità che incarna."⁵ Questa differenza tra attuale e virtuale fa sì che il processo di attualizzazione sia una creazione, una progressiva scoperta dei momenti di una crescita in un mutuo rapporto di problematicità irrisolte. L'attualizzazione non si conclude, non ha un fine, né sistemi cui aderire, ma è complessità di eventi che ci offre la vita come una evoluzione creativa, come una produzione originale della molteplicità dell'essere attuale attraverso la differenziazione. Dall'interno della virtualità tutto è compromesso, gli individui, le cose e le immagini che di esse abbiamo. "L'attualizzazione è creazione, invenzione di una forma a partire da una configurazione dinamica di forze e di finalità. Vi accade altro dal conferimento di realtà a un possibile o dalla scelta all'interno di un insieme predeterminato: una produzione di qualità nuove, una trasformazione delle idee, un vero e proprio divenire che di rimando alimenta il virtuale stesso"⁶.

La virtualizzazione appare, quindi, ben altro che una semplice derealizzazione o, ancor peggio, una simulazione del reale, una riproduzione un'illusione. Diviene procedimento di costruzione critica di una generica entità; ne fonda l'essenza ed i significati in riferimento a punti di osservazione mutevoli a seconda dei dati, delle soluzioni connesse alle problematiche scaturite dai processi propri del passaggio al virtuale. "L'attualizzazione procede da un problema alla sua soluzione. La virtualizzazione passa da una soluzione data ad un altro problema. Essa trasforma l'attualità iniziale nel caso particolare di una problematica più vasta sulla quale viene spostato l'accento ontologico. Così operando la virtualizzazione fluidifica le differenze istituite, aumenta i gradi di libertà, fa del vuoto che scava un elemento motore"⁷.

L'essere, incluso nell'evento della virtualità, è partecipare al processo di eterogenesi lungo cui si configurano le immagini di ciascun mondo e le idee che di essi raccogliamo, in un percorso complesso di costituzione dei pensieri. Si è di nuovo in un nomadismo del soggetto che lo riconsegna alla casualità della successione dei segni, le reazioni ai quali da parte del soggetto e l'insieme degli eventi disposti ad accoglierli, tracciano gli istanti del processo di attualizzazione.

È questo il luogo della comparsa del senso.

Il segno è ciò che si coglie negli interstizi delle traiettorie disperse nello *spazio delle configurazioni*, è il luogo dei punti *singolativi*, le rette intorno alle quali si svolgono gli eventi delle pieghe, pure virtualità in procinto di dislocarsi in miriadi di attuali incopossibili; il segno ne determina le inclusioni, ossia il valore che essi raccolgono dalle anime più prossime, che se ne appropriano per mezzo delle prensioni. "E' sempre la violenza di un segno, che ci costringe a cercare, togliendoci la pace..."⁸.

Il segno colloca l'individuo lungo traiettorie che determinano nuovi punti di vista, da cui cogliere le intensità del complesso di circostanze, per poi formarli in successioni di attuali ed *immagini* di senso. E' questa la costruzione eterogenea dei luoghi della nostra comprensione dei fenomeni, dei significati che assumono per noi le cose, dei valori di quanto accade, e ciò fino alla persistenza della forza del segno oltre la quale un nuovo campo di tensioni generate da altri segni, si dispone ad accogliere le curve (generatrici dei mondi attuali), attraendole in nuove traiettorie ed inflessioni nell'amniotico spazio virtuale.

"*Il segno comprende l'eterogeneità*"⁹, la sua azione non si conclude con la dislocazione dei punti di vista, ma interviene sui contesti di problematicità, da cui scaturiscono i pensieri e le scelte. Esso implica il senso, ossia quest'ultimo, come movimento stesso del pensiero, emerge solo nel segno e si confonde con la sua esplicazione. Si perviene in tal modo ad un'idea di senso che oltrepassa il suo contenuto esplicito, così come fornito da rigidi schemi valutativi che colgono l'immagine di una sua rappresentazione nel mondo delle analogie, per darsi alle dinamiche profonde della differenziazione.

"La differenza è lo stato in cui si può parlare della determinazione"¹⁰. Il senso delle cose è intimamente immerso nello svolgersi degli eventi, così protesi verso i segni, che ne colgono il momento di uno stato tensionale attraverso cui i soggetti se ne appropriano in miriadi di prensioni, ed il vuoto indifferenziato come tracce del vivente nello spazio del caos. Tutto ciò partecipa alla determinazione, come in una forma le forze che l'inarcano ed il fondo che la sostiene in un gioco eterno di vita e morte. "Il lampo per esempio si distingue dal cielo nero, ma deve portarlo con sé, come se si distinguesse da ciò che non si distingue. Si direbbe che il fondo sale alla superficie, senza cessare di essere fondo. C'è qualcosa di crudele, e anche di

⁵ Ivi.

⁶ P. Levy, *"Il virtuale"*, cit. pag. 7.

⁷ Ivi, pag. 8.

⁸ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Giulio Einaudi editore, Torino 1967.

⁹ G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, cit. pag. 35.

¹⁰ Ivi, pag. 43.

mostruoso, da una parte all'altra, in questa lotta contro un avversario inarrestabile, in cui il destino si oppone a qualcosa che non può da esso distinguersi e che continua a coniugarsi con ciò che da esso si separa. La differenza è questa stato della determinazione come distinzione unilaterale."¹¹ La forma preserva il suo evento nella misura in cui il fondo ne assiste il disvelamento, ne accoglie i valori nel succedersi dei punti di vista, ne fonda il senso. Ma non è la forma che permane o il suo valore. Il fondo risale e ne sbiadisce i caratteri, la forma che si riflette in esso non è più una forma, "ma una linea astratta che agisce direttamente sull'anima", è un nuovo ingresso nell'eventualità del virtuale, è l'indeterminato che riaffiora dal determinato per spostare in profondità la differenza e confondersi in una sola determinazione. "Il pensiero è quel momento in cui la determinazione si fa una, a forza di sostenere un rapporto unilaterale e preciso con l'indeterminato. Il pensiero "fa" la differenza, ma la differenza è il mostro. Non si deve stupire che la differenza appaia maledetta, colpa o peccato, figura del Male promessa all'espiazione. Non si dà altro peccato che quello di fare salire il fondo e dissolvere la forma."¹² Il pensiero comincia con la differenza, con il cogliere il segno nello spazio indifferenziato, tracciare i sensi mutevoli degli eventi e determinare le proprie immagini del mondo, o meglio dell'idea che abbiamo di esso a partire dalle nostre prospettive. Il senso rinvia alla forza, come il segno al *fuori* che lo contiene.

Se si considera il pensiero prima dell'intervento delle forze, esso appare in uno stato di "torpore", di mera facoltà, operando "astrattamente e riflessivamente" nell'orizzonte chiuso della rappresentazione, da cui ogni cosa emerge pacificata da schemi di determinazioni i valori ricorrenti. L'intervento delle forze, invece, scuote il pensiero e lo colloca in uno stato di esteriorità, in un campo dove i punti di vista si relazionano secondo le dinamiche degli eventi ed ogni combinazione omogenea dei significati cede il posto a rapporti di forze nel senso stesso. "L'interno e l'esterno" si incontrano in un imeneo di tensioni, le forze del dentro (reattive) subiscono un'affezione, una "violenza", dalle forze del fuori (attive), che riconsegnano le cose alla problematicità del loro senso ed alla variazione dei punti di vista. Questo legame tra le forze esterne ed il senso fa sì che Deleuze possa affermare che il senso *insiste* nel pensiero come il suo fuori o che ne è il fuori, pur non esistendo al di fuori di esso. Le forze non sono, quindi, separate dal pensiero, non sono esterne ad esso, ma *ne sono il fuori*. Le forze attive del fuori costituiscono quel luogo verso cui le differenze tendono senza mai risolversi, la totalità dei punti espressi dall'inconciliabilità di quanto si differenzia nel profondo ed attrae il dispiegamento di ogni curva. Questo campo di forze è lo spazio che contiene gli eventi, che sostiene le inflessioni, le pieghe, è quel fondo da cui emergono le forme ed in cui le forme svaniscono, conservandone le tracce come esito dell'azione mutua tra le forze ed il senso come il nostro sguardo sull'*Evoluzione* delle cose. Questo spazio è per Deleuze il *piano di immanenza*: "Si direbbe che *IL* piano di immanenza sia contemporaneamente ciò che deve essere pensato e ciò che non può essere pensato. Esso sarebbe dunque il non-pensato nel pensiero. È lo zoccolo di tutti i piani, immanente a ogni piano pensabile che non riesce a pensarlo".¹³

All'interno dello spazio di immanenza le cose fino ad ora erano colte nel divenire dello loro permutazioni da punti di vista anch'essi instabili, si lasciano afferrare in nuovi sensi come esito di rapporti di forze tra punti di vista. Questi sensi definiscono la nostra idea di *pensiero attivo*.

"Non tracciamo mai il senso di una cosa (fenomeno umano, biologico oppure fisico) se non sappiamo quale sia la forza che se ne appropria, che lo governa, che se ne impadronisce o che in essa si esprime. Un fenomeno non è né un apparire né un manifestarsi, ma è un segno, un sintomo il cui senso è dato da una forza attuale".¹⁴

Le cose, colte nella complessità degli eventi, rifiutano ogni relazione di analogia che le vincoli in insiemi omogenei, cui far aderire valori stabilizzati e predisposti al fine di rapportarli ad ideologie di riferimento. Così vincolate le cose appaiono contaminate, strumentalizzate e false, ogni evoluzione è inibita, le dinamiche della loro formazione eclissata, perché in un siffatto sistema di valutazione ciò che conta è la sovrastruttura dei valori ed il fine della loro perpetuazione. I fenomeni vengono pacificati in quiete realtà, in cui tutto viene controllato in matrici di possibili che escludono il caso e quanto sfugge alla maglia dei significati.

Ma gli eventi non hanno fini ed ancor meno principi, la vita delle cose, delle forme, è permutazione non lineare, ossia esse non cambiano nel tempo per la semplice azione di cause cui corrispondono effetti controllati, ma si evolvono per effetto degli eventi che le contengono, dei luoghi dai quali ci appaiono, delle forze che in esse si svolgono. La realtà dei fenomeni diviene quindi un *attuale* dominato, governato da forze

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi, pag. 59-60.

¹³ Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

¹⁴ G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit. pag. 6.

che se ne appropriano, compreso tra miriadi di virtuali. Ogni senso è frutto di un contesto, ed ogni contesto si offre a più sensi, la loro storia è un viaggio privo di tempo.

“La storia di una cosa è la successione delle forze che lottano per impadronirsene. Il senso di un medesimo oggetto, di un medesimo fenomeno, si modifica a seconda delle forze che se ne appropria. La storia è la variazione dei sensi, ovvero *il succedersi di processi di assoggettamento [...] più o meno spinti in profondità, più o meno indipendenti l'uno dall'altro.*”-Genealogia della morale- Il senso è quindi una nozione complessa : c'è sempre una pluralità di sensi, una costellazione, un complesso di successioni, ma anche di coesistenze, che fanno dell'interpretazione un'arte: *ogni soggiogamento, ogni dominio equivale ad una nuova interpretazione*”¹⁵

Gli avvenimenti sono dei raggruppamenti di azioni in cui è possibile sperimentare lo svolgersi della differenziazione in seno alle “piccole cose”, dalle quali prendono forma le evoluzioni degli attuali. Pertanto, il tendere verso profondità di quanto si differenzia, per lì scoprire il proliferare degli eventi che la stessa differenza riconosce, non permette di riunire gli attuali in alcuna generalità in cui far valere l'ordine qualitativo delle somiglianze o l'ordine quantitativo delle equivalenze. Gli attuali come tanti “*singolari*” si oppongono alla sostituibilità dei *particolari* in un sistema che lascia emergere la grossolanità delle somiglianze, per poi stabilire la loro coesistenza in gruppi omogenei. Di fatto la progressiva eliminazione delle differenze se da un lato permette che tali gruppi si ingrandiscano, dall'altro inverte una grave perdita di informazioni sulla qualità dei fenomeni. Per tale motivo Nietzsche non volle credere “nei grandi eventi clamorosi, ma nella silenziosa pluralità dei sensi di ciascun evento”¹⁶, nelle forze che si impadroniscono di essi, per aprirli alla complessità delle diverse interpretazioni.

In questo pluralismo, che è il pensiero filosofico, la storia fa ingresso nella dimensione virtuale, e la successione di attuali, che si organizzano progressivamente, riemergono da contesti di forze che di volta in volta lasciano prevalere punti di vista e sensi. La storia delle cose, della loro forma, dimostra che non vi sono trasformazioni improvvise che escludono il passato, né evoluzioni lineari e graduali in cui ciò che precede richiede quanto segue, ma è costituita da accelerazioni e rallentamenti che rinviano a luoghi di tensioni *coesistenti*, la cui prossimità ne determina gli esiti ed i valori che gli attribuiamo. Questi campi di coesistenze di forza riempiono lo spazio con la loro azione, la quale si indebolisce man mano che ci si allontana da un luogo di tensione per far ingresso in un altro. Si è sempre sotto l'influsso di una forza che domina anche quando oramai fievole cede per l'azione di un nuovo campo. Più la forza è intensa ed i campi prossimi, più la vita delle forme corre veloce e l'immagine della loro storia si apre a pluralità di sensi, interpretarla richiede un nomadismo di chi osserva, i suoi appunti, come aforismi nietzschiani, devono tracciare segni e traiettorie per esprimere le genesi di ogni valore. Criticare le forme diviene così un'interpretazione all'ennesima potenza, ed i sensi non stabilizzati diventano segni per nuove valutazioni, in un meccanismo non conclusivo di analisi, che restituisce gli oggetti alla loro modulazione.

“Di per sé però la cosa non è neutra, ma più o meno affine alla forza che attualmente se ne appropria. Vi sono forze che non possono impadronirsi di una cosa senza darle un senso restrittivo e un valore negativo. Per contro, l'essenza sarà quel senso che, tra tutti, è dato alla cosa dalla forza che presenta l'affinità maggiore.”¹⁷

Soggetto ed oggetto appaiono pervasi da sistemi di campi tensionali dai quali scaturisce un'idea di critica, intesa come dinamica attraverso cui avviene la nostra appercezione degli attuali, che rimanda all'immagine di un *trittico analitico*, all'interno del quale l'uomo coglie delle valutazioni come attività creatrici ed espressioni attive dell'esistenza; le forze agiscono sui mondi che si dipartono, come superfici, dal punto dove si intersecano le generatrici (o esistenze) e dove ha luogo l'oggetto; quest'ultimo esprime la propria essenza in relazione alle stesse forze che se ne impadroniscono. Da questo punto di convergenza ogni traiettoria è possibile, da questo non-luogo si generano infiniti piani come effetto della coesistenza di più generatrici: e sono piani inflessi, continuamente ripiegati e non conclusi, barocchi, *drammatici*. Da qui, da questo punto astratto ci sorridono i valori e la genealogia come loro *elemento differenziale*.

La valutazione è un atto creativo in cui far *dispiegare* il divenire delle diversità, costituendo, il soggetto, una matrice di relazioni dinamiche in riferimento ad una propria struttura valutativa. La critica come filosofia dei valori assurge ad essere “espressione attiva di un modo attivo di esistere: attacco e non vendetta, aggressività naturale di un modo di essere”¹⁸, in cui soggetto ed oggetto si perdono in un imeneo esistenziale, sodalizio di

¹⁵ Ivi, pag. 6-7.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, pag. 8.

¹⁸ Ivi, pag. 5.

gesti tra i passi macabri della danza dell'essere. Valutare è relazionare sé all'altro che si riconosce all'interno di sé, è "passione" per ciò che in fondo ci appartiene ma che si dà in altre forme.

Le forze condizionano lo scorrere incessante delle esistenze, e il continuo dissolversi di ciò che si vuole contemplare, gioco del disporre pezzi dagli infiniti sensi in cui l'uomo ritrova il fondamento essenzialmente nullo dell'azione del comporre. La loro contemplazione è possibile nel non-luogo delle tracce, dei segni che narrano le concrezioni e i dispiegamenti, il possesso o il rifiuto delle forme delle cose. Queste a loro volta negano ogni neutralità e si aprono agli eventi nei quali disporre i molteplici sensi del loro apparire, fino a darsi a quelle forze che più intimamente svelano il senso delle loro essenze. "Non c'è quantità di realtà, ma ogni realtà è già quantità di forze *in un rapporto di tensione* le une contro le altre"¹⁹. Ciò che quindi occorre individuare in un corpo, in una forma, è questo rapporto, il *modo* in cui una forza *domina* un'altra, se ne appropria per sostituirsi ad essa. Il corpo, inteso come fenomeno molteplice, si riconosce per mezzo di un *dominio*, ed in esso le forze superiori o dominanti si definiscono come *attive*, quelle inferiori o dominate come *reattive*. Attivo e reattivo sono qualità originarie che esprimono il rapporto tra le forze, le quali non possiedono una quantità indipendentemente da una qualità, ma per ogni differenza di quantità corrisponde una qualità. Questa differenza di forze è ciò che Nietzsche chiama *gerarchia*.

Comandare ed obbedire sono forme complementari della lotta, ed il prevalere di una forza su un'altra non causa la scomparsa di quest'ultima, essa non va perduta, ma prosegue la sua azione di differenziazione, anche nel caso di forze inferiori, reattive. E difatti sostiene Nietzsche che il pensiero contemporaneo, pur svolgendosi all'interno dei meccanismi propri delle forze reattive, perché queste possano essere svelate, deve tendere alla comprensione delle forze attive, pur sfuggendo esse alla coscienza, essendo la natura di quest'ultima reattiva.

"Il vero problema riguarda la scoperta delle forze attive, senza le quali le reazioni non potrebbero venire considerate in termini di forza. Quel che rende il corpo un qualche cosa di superiore a tutte le reazioni, in particolare a quella reazione dell'io definita coscienza, è l'attività necessariamente inconscia delle forze."²⁰ Scoprire le forze attive della vita è "tendere alla potenza", appropriarsi, imporre, creare forme a partire dai contesti, dal luogo in cui ci troviamo nello spazio degli eventi.

Così l'interpretazione delle forze reattive, che è atto creativo, non può prescindere dalla scoperta delle forze attive, la critica diviene azione che ha origine negli "stati utopici della coscienza"²¹ come un brivido, e si dispiega lungo rapporti di forze, virtualità correlate che si danno nell'attualità delle forme.

I corpi si nutrono delle forze, la loro interpretazione è un'analisi degli stati tensionali privi di equilibrio o equivalenze. Attivo e reattivo sono le qualità delle forze che derivano dalla loro differenza di quantità. Questa stessa differenza determina il rapporto e quindi l'esistenza di altre forze. "Se non si può scindere una forza dalla sua quantità, non è nemmeno possibile scinderla dalle altre forze con le quali è in rapporto. La quantità non è dunque di per se stessa separabile dalla differenza di quantità. La differenza di quantità costituisce l'essenza della forza, il rapporto tra una forza e un'altra."²² Viene in tal modo rifiutata una determinazione puramente quantitativa delle forze, relazionandola agli infiniti gradi delle qualità, che a loro volta richiedono la coesistenza delle forze stesse ed il loro interno processo di differenziazione. "La qualità si distingue dalla quantità esclusivamente perché costituisce ciò che nella quantità non può essere perequato, ciò che nella differenza di quantità non può essere annullato. In un senso la differenza di quantità è dunque l'elemento irriducibile della quantità, in altro senso l'elemento irriducibile alla quantità stessa. La quantità non è altro che la differenza di quantità cui essa corrisponde in ogni forza che sia in rapporto con un'altra".²³

Viene inibita ogni possibilità di equilibrio e stasi, ogni contemplazione disinteressata e distante, i valori divengono instabili ed il loro valore reso privo di origine. Siamo dinanzi al sovvertimento critico della *filosofia dei valori* disegnata da Nietzsche. Contro tutti i valori eterni ed immutabili divenuti principi per stabilire il controllo di quanto ha corso nel divenire, per il quale si adoperano gli *operai della filosofia*, e contro quanti accettano i valori perché derivanti da presenti *fatti oggettivi* (gli utilitaristi, i dotti), Nietzsche pone il problema critico del valore dei valori, della valutazione da cui far scaturire il loro valore ed in essi cogliere le differenze progressive che li rendono instabili. La valutazione diviene, così, nell'immagine proposta da Deleuze, l'elemento differenziale dei valori ad essa corrispondenti, e quindi elemento *critico* e *creativo* al tempo stesso. La valutazione si riallaccia alla vita, ed i valori restituiti alle esistenze, ai modi di

¹⁹ Ivi, pag. 60.

²⁰ Ivi, pag. 63.

²¹ Così come definiti da E. Bloch in *Spirito dell' utopia*, La Nuova Editrice, Firenze 1992.

²² G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., pag. 65.

²³ Ivi, pag. 66.

essere e di pensare di chi giudica. Comprendere i valori all'interno dei contesti e svelare il "*Chi*" della valutazione, questi i momenti della realizzazione di una critica totale, di una critica genealogica.

"Genealogia significa elemento differenziale dei valori da cui deriva il loro stesso valore. Genealogia vuol dire dunque origine e nascita, ma anche differenza o distanza nell'origine" ²⁴

La critica da strumento di controllo per rinchiudere gli eventi in valori determinati, diviene atto creativo per la permutazione dei valori lungo le pieghe delle diverse esistenze. La critica da *reattiva* diviene *attiva*, le forze ne determinano l'efficacia. Queste, all'origine, si trovano in un rapporto di coesistenza e sin dal principio esprimono la propria qualità, attraverso l'affermazione delle forze attive, e la negazione di quelle reattive. Le prime affermando la propria differenza ne fanno oggetto di godimento, le seconde, invece, obbedendo, sono già pervase dallo spirito del negativo operando una limitazione delle forze attive, che generano un'immagine *rovesciata* dell'origine, una genealogia delle forze reattive, per cui le differenze diventano negazioni e le affermazioni contraddizioni: ciò che è affermazione di sé si tramuta in negazione dell'altro. Ciò che quindi accade nel principio è una limitazione delle forze attive, da parte delle reattive, come esito della loro stessa qualità, di conseguenza al di fuori dell'origine ciò che è frutto di un rovesciamento si consolida per effetto del suo sviluppo, determinando valori che celano la loro primordiale inversione. Viene così sancito il trionfo delle forze reattive, basse, della volontà negativa e della sua immagine rappresentata, ossia il mondo stabilizzato dei giudizi *eterni*. È questo il mondo della limitazione e del controllo. Le forze reattive, infatti, imponendosi non si tramutano in attive, la loro coazione non le rende più potenti, ma fanno sì che quelle attive *siano separate da ciò che è in loro potere*, che si tramutino esse stesse in reattive, che siano limitate.

Ne consegue che la misurazione delle forze e dei valori ad esse correlati non può partire da un'analisi astratta dello stato reale di un sistema di forze, ma richiede uno studio delle loro qualità indipendentemente dal modo in cui ci appaiono. "L'interpretazione è un'arte tanto difficile soprattutto perché dobbiamo giudicare se le forze che hanno il sopravvento sono inferiori o superiori, reattive o attive, se prevalgono come dominate o come dominanti. Qui non ci sono fatti, bensì solo interpretazioni." ²⁵

Va inoltre considerato che una forza è tanto più attiva quanto più coglie il dispiegamento delle sue potenzialità, e la sua misura e qualificazione più che dipendere da una quantità assoluta sono direttamente connesse alla sua relativa realizzazione. Debole non significa quindi meno forte, ma meno attivo rispetto alle potenzialità che esso possiede.

La gerarchia delle forze passa attraverso l'individuazione dello loro qualità originarie e attraverso il grado di dispiegamento rispetto a quanto è in loro potere, colte in dinamiche di differenziazione per il mutuo rapporto. È necessario, al fine di comprendere le forze, coglierle nel luogo dove esse sono in un rapporto reciproco che lascia emergere le differenze e ne stabilisce la genesi. Stiamo dinanzi alla definizione di *volontà di potenza* di Nietzsche, il *mondo interno* delle forze che ne fonda i valori a partire dai processi infiniti di differenziazione e le relaziona alle inflessioni delle pieghe come loro esito.

"Giovà qui ricordare che la forza è in un rapporto essenziale con la forza, che la sua essenza consiste nelle differenza di quantità con altre forze e che questa differenza si esprime come qualità della forza. Ora, la differenza di qualità così intesa rinvia necessariamente a un elemento differenziale delle forze tra loro in rapporto e che di esse costituisce anche l'elemento genetico. La volontà di potenza è dunque l'elemento genealogico della forza, differenziale e genetico al tempo stesso. La volontà di potenza è l'elemento dal quale derivano sia la differenza di quantità di forze che siano tra loro in rapporto, sia la qualità che, in questo rapporto, è propria a ciascuna forza. Qui la volontà di potenza rivela la sua natura: essa è il principio della sintesi delle forze, la quale, essendo in relazione con il tempo, fa sì che queste ripercorrono le medesime differenze e che il differente si riproduca. La sintesi delle forze, della loro differenza e del loro riprodursi è l'eterno ritorno, di cui la volontà di potenza costituisce il principio." ²⁶ È questo il fulcro.

La volontà di potenza non può mai essere scissa dalla quantità, dalla qualità, dal verso di una determinata forza, non preesiste al rapporto tra forze in una condizione di stabilità, ma è sempre plastica e metamorfica. La volontà di potenza non può essere separata dalla forza, pur differenziandosi da essa, ne è il contenuto (Nietzsche, *Frammenti postumi*). Le forze nel loro reciproco rapporto determinano in maniera simultanea la loro differenza di quantità e la rispettiva qualità, la volontà si aggiunge ad esse come elemento genealogico, interno alla produzione delle forze stesse.

²⁴ Ivi, pag. 5.

²⁵ Ivi, pag. 87.

²⁶ Ivi, pag. 75.

Le forme sono il risultato delle azioni delle forze, il valore delle prime richiama la quantità e la qualità delle seconde, che hanno origine nella volontà di potenza. Questa come elemento differenziale delle forze ne produce la differenza di quantità, come elemento genetico ne produce la qualità, e ciò nel momento in cui le forze entrano in rapporto tra di loro in maniera casuale. La volontà di potenza implica il caso nella misura in cui attraverso esso le forze entrano in contatto, garantendo la libertà dei processi genealogici e la metamorfosi delle condizioni interpretative.

Inoltre, in base alla differenza di quantità Nietzsche definisce le forze dominanti o dominate, in base alla qualità attive o reattive, individuando in ciascuna di esse comunque la volontà di potenza. Ma ciò che più importa è che la stessa volontà di potenza, per poter generare la qualità delle forze, possiede delle qualità distinte dalle prime ancor più “fluide”, “sottili”, “istantanee”, che le permettono di essere il “Chi” dell’interpretazione. *La volontà di potenza interpreta.*

Pertanto se con i termini *attivo e reattivo* Nietzsche individua le qualità originarie delle forze, con *affermativo e negativo* individua le qualità originarie della volontà di potenza. Inoltre se è possibile individuare un’affinità tra azione ed affezione, e tra reazione e negazione, le qualità delle forze vanno considerate come degli strumenti attraverso cui la volontà di potenza si esprime. “A livello più profondo, l’affermazione e la negazione risultano essere superiori all’azione e alla reazione in quando sono qualità immediate del divenire stesso: l’affermazione non è l’azione ma la potenza di divenire attivo, il divenire attivo nella sua concretezza, mentre la negazione non è la semplice negazione, ma un divenire reattivo.”²⁷

L’affermazione e l’azione, e la negazione e la reazione sono in un rapporto di *problematicità*, le condizioni delle prime richiedono una complessità di eventi che si esprimono nello svolgersi delle forze. È come se ci trovassimo nei processi della virtualizzazione, dove ciò che conta non è tanto l’attuale, ma le condizioni che lo riconducono nelle dinamiche generative da cui derivano i mutamenti di senso e l’originarietà instabile dei valori. La volontà di potenza è il principio del virtuale, il *gesto* supremo è l’eterno ritorno.

Comprendere le forme è quindi attività complessa che implica ogni sorta di difficoltà e problema; è scendere nello spazio della pura virtualità che contiene gli attuali al di là del tempo, come passato e futuro, come in un liquido amniotico che li avvolge in ogni parte, in uno scambio continuo, che sono le attualizzazioni. In questo luogo delle profondità interstiziali si svolge il rapporto tra volontà e forze in un sodalizio privo di fine; le forme ne conservano le tracce seminali.

“Interpretare significa determinare la forza che dà un senso alla cosa, valutare significa la volontà di potenza che le dà un valore. Non si possono dunque astrarre i valori dal punto di vista da cui traggono il proprio valore, così come non si può astrarre il senso dal punto di vista da cui trae il proprio significato. La volontà di potenza è l’elemento genealogico da cui derivano il significato del senso e il valore dei valori.”²⁸

Valutare è collocarsi nel cuore delle differenze, dove esse sorgono prima del loro dispiegamento e prima che quanto preceda venga colto come causa, nel punto ideale in cui coesistono le possibilità di tutti gli eventi ed i mondi incopossibili come pure virtualità. Stabilire l’originarietà delle differenze la restituisce agli esiti delle possibilità del suo *concetto proprio*, liberandola dall’usuale dominio di un concetto in generale che la riconduce all’ordine rassicurante dell’identico. L’eterno ritorno è il luogo in cui coesistono tutte le differenze, istante, fuori dal tempo, di caos da dove muove la volontà di potenza, come azione originaria e principio, nominando, riconoscendo le differenze all’atto del loro trarre origine. L’eterno ritorno non è il ritorno dell’identico, in quanto presuppone un mondo, che è quello della volontà di potenza, il quale si fonda su un processo dinamico di differenziazione. “Ritornare è l’essere, ma soltanto l’essere del divenire. L’eterno ritorno non fa tornare “lo stesso”, è vero invece che il tornare costituisce il solo Stesso di ciò che diviene. Ritornare è il divenire-identico del divenire stesso. Ritornare è dunque la sola identità, ma l’identità come potenza seconda, l’identità delle differenze, l’identico che ci dice del differente che gravita attorno al differente. Una siffatta identità, prodotta dalla differenza, si determina come “ripetizione”. Allo stesso modo la ripetizione nell’eterno ritorno consiste nel pensare lo stesso a partire dal differente. Ma tale pensiero non è più assolutamente una rappresentazione teorica, in quanto opera in pratica una selezione delle differenze secondo la loro capacità di produrre, vale a dire di tornare o di sopportare la prova dell’eterno ritorno”²⁹. Ciò che permane alla selezione dell’eterno ritorno sono le forze attive, le forme che esprimono la possibilità di raggiungere ciò che è in loro potere attraverso un’affermazione. La stessa volontà del nulla, come conseguenza estrema delle forze reattive, attraverso la *seconda selezione* dell’eterno ritorno, oltrepassa il limite della sua negazione e diviene *distruzione attiva*, affermazione delle forze attive. La negazione si

²⁷ Ivi, pag. 81.

²⁸ Ivi, pagg. 81-82.

²⁹ G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, cit. pag. 59-60.

trasmuta in affermazione ed espressione del divenire-attivo come potenza di affermare, ed affiora “la gioia eterna del divenire – quella gioia che comprende in sé anche la gioia dell’annientare”³⁰.

Le forze reattive che si erano spinte fino al desiderio del nulla, lo oltrepassano scoprendo dentro e dietro di esso la forza pura ed attiva del caos, su cui stabilire la genesi delle differenze ed il senso del divenire. La qualità delle forme ne risulta profondamente condizionata, e ad aver valore sono quelle che meglio ci dicono del senso degli oggetti; dei contesti in cui sorgono essendo relazionati ad essi attraverso le stesse forze che ne determinano la genesi; di noi stessi che nomadi partecipiamo all’evento delle loro modulazioni. Sono queste le forme pure, esatte nella loro semplicità e pure instabili oltre i confini del loro manifestarsi. Sono queste le forme che costruiscono una cosa, come un evento, come uno spazio, che contengono insieme di azioni senza vincolarle e che si esprimono nella virtualità precedente alla loro attualizzazione e nell’attesa, nell’utopia di altri disvelamenti.

Queste forme sono disperse nel loro interno in miriadi di differenze perché sono colte nel punto più prossimo all’eterogeneità del limite di convergenza dei differenziali, delle infinite pieghe che si infittiscono man mano che tendono al “Fuori” delle loro profondità.

“Ritornano solo le forme estreme – quelle che, piccole o grandi, si dispiegano nel limite e vanno fino al fondo della potenza, trasformandosi e trapassando le une nelle altre. Ritorna solo ciò che è estremo, eccessivo, ciò che passa nell’altro e diviene identico. Ecco perché l’eterno ritorno si dice soltanto del mondo teatrale delle metamorfosi e delle maschere della Volontà di potenza, delle intensità pure di tale Volontà, come fattori mobili individuanti che non si lasciano più trattenere nei limiti fittizi di questo o quell’individuo, di questo o di quell’Io. L’eterno ritorno, il tornare, esprime l’essere comune di tutte le metamorfosi, la misura e l’essere comune di tutto ciò che è estremo, di tutti i gradi di potenza in quanto realizzati”³¹.

Le qualità di queste forme richiedono, quindi, nuovi valori che implicano una creazione, che oltrepassa il senso di un relativismo storico nel quale i valori costituenti si susseguono in diversi momenti a seconda dei pensieri o delle ideologie dominanti. I nuovi valori appartengono ad una diversa natura che rinvia alla qualità delle forme estreme così generate dal luogo in cui le differenze coesistono ed in cui la stessa critica è atto creativo a partire da una contaminazione di ogni parte. Vi è una profonda differenza di natura tra forme medie e forme estreme, come “tra l’ordine conservatore della rappresentazione” ed il “disordine creatore”, le prime rinviano alle strutture pacificate delle successioni, delle terminazioni di un più o meno coerente schema evolutivo; le altre alla germinazione complessa per la coesistenza di forze. Questa differenza di natura fa sì che non si possa mai giungere all’estremo portando all’infinito le forme medie, ma è necessario collocarsi nella molteplicità delle dimensioni dello spazio in cui ha luogo l’oblio creatore ed attivo che contamina e svela a partire dall’ “univocità del differente”. È qui l’eterno ritorno, ed è qui la nascita delle forme superiori.

Queste forme non esistono se non in quanto ritornano, copia di un’infinità di copie in cui si dissolve l’originale e l’istante del principio. Ma è un ritornare che si muove intorno alla differenza; il circolo dell’eterno ritorno nello spazio adimensionale del limite, del punto di convergenza dei differenziali, è in ogni istante decentrato ed inverte traiettorie inflesse che rinviano all’univocità del differente. “Ecco perché l’eterno ritorno è detto *parodistico*, in quanto qualifica ciò che fa essere (e tornare), come simulacro. Il simulacro è il vero carattere o la forma di ciò che è – *l’essente* – quando l’eterno ritorno è la potenza dell’Essere (l’informale). Quando l’identità delle cose è dissolta, l’essere sfugge, perviene all’univocità e comincia a girare attorno al differente. Ciò che è o ritorna non ha nessuna identità preliminare o costituita: la cosa è ridotta alla differenza che la scompone e a tutte le differenze in essa implicite, per le quali passa. In tal senso il simulacro è il simbolo stesso, vale a dire il segno in quanto interiorizza le condizioni della propria ripetizione”³².

Gli oggetti diventano instabili e le forme percorrono la variazione dei significati che si prestano ad accogliere; esse sono dei sistemi vitali che contengono una proliferazione dei segni, di *embrioni*, disposti al loro dispiegamento in miriadi di configurazioni, mutando in atto l’azione delle tensioni interne. Questi granelli di esistenza si consumano come termini di differenziazioni prossime in mondi dominati da forze, da qui, se svelati, si dipartono nuove forme e sensi per altre interpretazioni; le forze ne contengono i valori. Sono queste le forme libere, quelle forme che colgono il senso di compiutezza che si prova a divenire ciò che si è. Le forme come maschere macabre celano i segni che ci trascinano nell’eterogenesi del mondo

³⁰ Ecce Homo

³¹ G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, cit. pag. 60.

³² Ivi, pagg. 91-92.

incopossibili rendendoci instabili; ogni rappresentazione esterna ad essi riaffiora come limitazione, così incapace di cogliere il dispiegamento delle cose nello spazio delle variazioni.

La “*verità*” delle forme, l’appartenere ad una struttura di concetti che determina l’univocità di un mondo, si dissolve per dare spazio ad analisi sul senso e sul valore nel cuore stesso delle forme. L’opposizione vero-falso viene superato dalle fasi del processo di differenziazione, l’elemento del vero si sottomette al criterio differenziale del senso e del non-senso in una infinità di gradi divergenti, per la pluralità dei punti di vista che si affacciano su di essi.

“Apprendere è proprio costituire questo spazio dell’incontro con dei segni, i cui punti determinanti si ripercuotono gli uni negli altri, e dove la ripetizione si forma nello stesso tempo in cui si maschera. E sempre si danno immagini di morte nell’apprendimento, grazie all’eterogeneità che sviluppa, ai limiti dello spazio che crea.”³³ E’ come trovarsi nello spazio scenico del teatro, in cui i segni muovono le parole, i gesti, le azioni, rendendoli gli elementi di una ripetizione che dicono del Sé che la rende in atto, il soggetto celato che si ripete per mezzo di essi. Qui la ripetizione ruota intorno ad un’unica differenza, che è il suo tendere al luogo dell’eterno ritorno, in cui il lancio e la ricaduta dei dadi si sospendono, il “*Chi*” che compie il gesto ripercorre il vuoto del suo fondamento, riconoscendosi come divenire ed esprimendosi come movimento, che nessuna rappresentazione può svelare. La differenza riappare “interna all’Idea e si dispiega come puro movimento creatore di uno spazio e di un tempo dinamici che corrispondono all’Idea”, mentre la ripetizione “comprende la differenza e si comprende a sua volta nell’alterità dell’Idea, nell’eterogeneità di un apprensione”.³⁴

La differenza si oppone alla rappresentazione ed lo spostarsi orizzontalmente lungo le diverse differenze, e lo scendere verticalmente in profondità tra i termini di un’unica differenza, determinano il reale movimento tra mondi incopossibili e lungo le inflessioni delle infinite pieghe. L’immagine *numerica* delle serie divergenti ridefinisce la complessità di una spazio che si ricompone nell’atopia della differenza, in cui gli eventi si svolgono come segni di forme irrisolte ed il tempo si sospende nel *salto* dell’eterno ritorno.

L’incedere lungo le traiettorie nello spazio delle variazioni, ed il divenire generatrici dei mondi inflessi per il loro mutuo rapporto, traggono il loro valore dall’eterno ritorno; questo è il limite verso il quale le differenze tra i termini tendono, ma non per risolversi o svanire nella riconciliazione dell’identità, bensì per cedere e ritornare in ogni istante; la volontà di potenza ne è il momento del principio, il nostro dispiegamento il tendere infinito, i mondi gli esiti dei segni che si danno come tracce nelle forme. Tutto è sospeso in atteso dei valori. “E’ necessario che ogni termine di una serie, in quanto già differenza, sia posto un rapporto variabile con altri termini e costituisca perciò altre serie sprovviste di centro e di convergenza, così come è necessario, anche nella serie, affermare la divergenza e lo spostamento di centro. Ogni cosa, ogni essere deve vedere la propria identità assorbita nella differenza, non essere altro che una differenza tra differenze. Si deve mostrare la differenza nell’atto di differire. Si sa che l’opera d’arte moderna tende a realizzare queste condizioni: essa diviene in tal senso un vero teatro, genera metamorfosi e permutazioni. Teatro senza nulla di fisso o labirinto senza fio (Arianna si è impiccata). L’opera d’arte abbandona il campo della rappresentazione per divenire *esperienza*, empirismo trascendentale o scienza del sensibile.”³⁵

Là dove la differenza ha luogo la cosa ed il punto di vista sono dati alla loro instabilità ed al loro dinamico riconoscimento. Non si tratta di una successione di punti di vista, ma di una loro coesistenza negli infiniti momenti in cui la cosa ed il soggetto si appartengono. La rappresentazione è una limitazione di questo spazio, ne riduce le dimensioni e lo subordina ai tempi; pone l’oggetto ed il soggetto nel piano rassicurante della prospettiva, da cui un unico punto di vista coglie l’immagine *esterna* dell’evento. E non occorre moltiplicare i punti di vista in rappresentazioni infinite perché esse conservano un unico centro in cui raccogliere e rappresentare tutti gli altri. Le prospettive riducono il movimento ad una successione di alcuni scatti compresi tra i silenzi di altri mancanti. La staticità dei singoli punti di vista la rende inesorabilmente esterna al movimento e di esso ne restituisce comunque una mera rappresentazione. Occorre darsi alla differenza, essere la differenza, dissolvere la rappresentazione nel dramma delle esistenze.

“La rappresentazione lascia sfuggire il mondo affermato dalla differenza, non avendo che un solo centro, una prospettiva unica e sfuggente, e perciò stesso una falsa profondità; essa media tutto senza mobilitare o muovere nulla. Da parte sua il movimento implica una pluralità di centri, una sovrapposizione di prospettive, un groviglio di punti di vista, una coesistenza di momenti che deformano essenzialmente la rappresentazione: già un quadro o una scultura sono “deformatori” di tal genere che ci costringono a fare il movimento, ossia a

³³ Ivi, pag. 36.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ivi, pag. 79.

cambiare una veduta radente con una veduta dall'alto, o a salire e scendere nello spazio man mano che si avvanza.”³⁶

La drammatizzazione come metodo genealogico ed evento totale.

³⁶ Ivi, pag. 78.

Movimento.

Rappresentazione e Drammatizzazione.

*Danza adesso su mille dorsi,
Dorsi di onde, malizie di onde,
Salute a chi crea nuove danze !
Danziamo in mille modi,
Libera – sia detta la nostra arte,
Gaia – la nostra scienza !*

*Ghermiamo da ogni pianta
Un fiore a nostra gloria
E due foglie a far da corona !
Danziamo come trovatori
Tra santi e puttane
Tra Dio e il mondo della danza !*

Friedrich W. Nietzsche

Un grido interrotto, sospensione eterna tra il disvelamento, la voce, e la profondità dell'impeto. Non una parola a comporre testi, ma suoni virgolettati e percorsi incerti lungo il divenire di segni instabili, come sagome di forme danzanti. Silenzi, vuoti e poi luci come lame raccolte da frammenti di polvere e, tutto intorno, tra la moquette delle tavole del palco e le aste dei fari, nebulose di atomi di polvere, e in ogni dimensione flussi e spostamenti, fino al buio delle ombre reciproche delle diverse parti; e un nuovo taglio. L'incedere febbrile, convulso, di un uomo verso un letto disfatto comprende la complessità degli eventi che appartengono ai due stadi e la virtualità delle connessioni reciproche come infiniti accadimenti sospesi. L'uomo come esistenze attuali e il letto come segni di eventi si disperdono nell'eventualità di ciascuna dimensione dell'irreale, del non ancora. I contesti e i gesti precedono il senso nell'attesa dell'infinita interpretazione di miriadi di eventi, ben prima e oltre la loro rappresentazione. È "l'ennesima potenza" della ripetizione che si attualizza a partire dalle tracce di ciascun segno, che valorizza le zone interstiziali e le dinamiche di variazione. È l'attesa dell'Eterno Ritorno.

"...Non basta dunque proporre una nuova rappresentazione del movimento, dacché la rappresentazione è già mediazione. Si tratta invece di produrre nell'opera un movimento capace di smuovere lo spirito al di fuori di ogni rappresentazione, e di fare dello stesso movimento un'opera, senza interposizione; di sostituire dei segni diretti a rappresentazioni mediate; di inventare vibrazioni, rotazioni, vortici, gravitazioni, danze o salti che tocchino direttamente lo spirito".¹

I segni svelano le variazioni e l'eterogeneità delle continue modulazioni.

Questi segni appartengono al movimento come sezioni progressive e instabili sottoforma di piani inflessi, come generatrici di forme complesse che partecipano ai parametri di deformazione degli oggetti. È come operare all'interno di strumenti informatici per la generazione e il controllo dei "modelli solidi organici", attraverso i quali è possibile visualizzare gli stadi dinamici di deformazione delle superfici determinati da generatrici con particolari punti di controllo, su cui è possibile imprimere valori differenti di tensione cui associare variazioni corrispondenti. E ancora, all'interno del calcolo parametrizzato per la gestione della deformazione di più elementi, che è possibile mutare sulla base di variabili mutuamente sincronizzate e associate alle singole parti. Siamo in un nuovo statuto dell'oggetto, si diceva, che da rigido è divenuto metamorfico, in cui i segni, le tracce, determinano i reali valori per le possibilità di ogni singola variazione. È come il gioco infinito delle *maschere sovrapposte di Nietzsche*, dove a valere non è la rappresentazione del volto o il vuoto della sua interiorità, ma la sola ripetizione della differenza nel punto genealogico

¹ G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, Milano 1997, Raffaello Cortina Editore, pag. 16.

dell'Eterno Ritorno. È il succedersi dei segni nel loro dispiegamento che svelano il movimento della forma. Questi, colti in intervalli brevi, come segni infinitesimali, appaiono avere un uguale curvatura, ossia queste sezioni progressive analizzate singolarmente in intervalli molto brevi, appaiono, nella loro successione, definire una porzione di superficie con una curvatura costante. Nel loro svolgersi invece compiono, al limite, infinite inflessioni a generare superfici complesse, a dimostrare che gli intervalli infinitesimi già contenevano il principio della variazione, e ciò che nel piccolo appariva come ripetizione dell'uguale aveva già in esso la forza di quanto differisce, ed una forza maggiormente raffinata avendo in nuce eventi virtuali. La variazione, nell'infinità, esprime il massimo movimento come dispiegamento del segno per divenire generatrice ed evoluzione spaziale, e quest'ultima elemento di una serie per ciascuna modulazione della superficie.

Si intende in tal modo oltrepassare l'immagine di un falso movimento che ha luogo in un rapporto astratto in cui il particolare acquista una propria determinazione all'interno della generalità di un concetto [Hegel], per aprire la variazione e lo spostamento interno delle parti al rapporto più profondo tra il singolare e l'universale, per disporre delle forze prima che intervengano rigidi comparti di senso per una rappresentazione pacificata delle forme, degli eventi. Tra il presente attuale – complessità di una scena – e le eventualità del virtuale si frappone la lente mediatrice del pensiero che riproietta l'immagine di un reale pacificato dal setaccio dei concetti, i quali, nell'immagine così divenuta, si tramutano in strumenti di analisi, di comprensione, di quanto da essi deriva, trovandovi senso. In questa lente il movimento si sospende, mentre oltre le parti ferme, come i concetti, inscenano uno spostamento illusorio, di sole parole, come elementi di decoro morti nelle ridondanza degli stili e geometrie astratte nel gelo delle ideologie.

Restituire le forme alla complessità dei luoghi, alla variazione dei contesti, significa coglierle come se apparissero sul palco del "teatro dell'assurdo", dove sguardi da lontano che includono la scena e variazioni microscopiche lungo gli infiniti ripiegamenti, e si succedessero passando per tutti i gradi di prossimità e distanza tra essi compresi. La forma come evento spaziale non si presta a essere colta attraverso rigide geometrie, le quali richiedono punti di vista distanti e una rappresentazione prospettica attraverso cui oggettivizzare le parti rispetto a un tutto, per poi collocarle in abachi di concetti. La modulazione coinvolge le forme in ogni direzione e la simultaneità di inflessioni infinitesime genera un proliferare di dimensioni, non vi è luogo privilegiato per la contemplazione, né oggetti cristallizzati, lo stesso corpo immerso nei ritmi della differenziazione abbandona i suoi organi, il tempo si disperde. Da qui si determina il movimento e si mette in scena l'intensa "drammatizzazione delle idee".

"Il teatro della ripetizione si oppone al teatro della rappresentazione, come il movimento si oppone al concetto e alla rappresentazione che lo relaziona al concetto. Nel teatro della ripetizione, si incontrano forze pure, vettori nello spazio che agiscono sullo spirito direttamente, che l'uniscono alla natura e alla storia, un linguaggio che parla prime delle parole, gesti che si elaborano prime dei corpi organizzati, maschere prima dei volti, spettri e fantasmi prima dei personaggi: l'apporto della ripetizione come *potenza terribile*".²

La ripetizione appartiene alle forme già nella loro intimità, dove si riconosce il germe della loro differenza e la coesistenza dei possibili sviluppi, dove appaiono segni metamorfici come forze virtuali. E pure questi segni appartengono ad un continuo di variazione che li rende ciascuno fondamentale, insostituibile, non isolabile dalla ripetizione, perché non vi sono successioni e attimi, ma simultaneità, inflessioni, sciabordii, come profondità, bui, tagli, insonorità e i loro contrari. È questa insostituibilità del ripetuto e l'imprevedibilità delle variazioni che fanno emergere nel cuore del movimento le tracce di una singolarità di ciò che si ripete, di quel *Se* che si identifica con la ripetizione nel limite genealogico della volontà, dell'Eterno Ritorno. Nuovamente appare un'anima nella ripetizione, e con essa un *Chi* che si fa e disfà contestualmente agli eventi, né causa né vittima, ma maestro, interprete, attore in uno spazio dinamico, che oltrepassa la rappresentazione

² Ivi, pag. 19.

e l'immagine "di una ripetizione dello stesso" nell'identità del concetto, fino a giungere all'eterogeneità della drammatizzazione della differenza affermativa nell'"alterità dell'Idea". "I segni sono i veri elementi del teatro".³ La scena è il luogo dei gesti, di braccia che spingono corpi inarcandoli, di mani che sfiorano volti in lacrime, di gambe ostacolate nel loro incedere da oggetti disseminati; è uno spazio tensionale definito da velocità e lentezze, di campi di forze danzanti lungo il perimetro di mondi incopossibili, di eventi sulla soglia di un disvelamento onirico, virtuale. La scena è il luogo del *mezzo*, in *mezzo* ha luogo il movimento, dopo e prima di qualsiasi punto rassicurante in cui consumare la rappresentazione di un principio e di una fine. Nello spazio dinamico delle variazioni non vi sono stasi, solo rallentamenti tendenti al limite della quiete, ma è ancora una quiete instabile, che appartiene già all'accelerazione che se ne impossessa al trascorrere della variazione. Lo spazio esclude i limiti degli intervalli, perché ogni traiettoria o curva si disperde nel tendere infinito delle prossimità irrisolte, descritte dai differenziali. A valere è di nuovo il *mezzo*, come partecipazione di intensità momentanee che si aprono alla sospensione di quanto è in procinto di divenire attuale. "Il divenire, il movimento, la velocità, il turbine, si trovano in mezzo. Il mezzo non è una media, è invece un eccesso"⁴, ed è qui che i *tempi più diversi comunicano* per la coesistenza delle superfici, lungo le curve e nei punti di intersezione delle vite.

La ricerca di limiti, di punti stabilizzati, da cui contemplare intervalli di movimento, si muove lungo due gradi di approssimazione, uno che conduce alla non comprensione dello spazio in cui esso ha luogo, l'altro alla riduzione del *mezzo*, ad una sua esemplificazione. Lo spazio si compone in ogni direzione per le dinamiche complesse delle generatrici inflesse, le dimensioni si dilatano o si contraggono al variare dei luoghi e delle curve; nell'istante in cui gli individui, attraverso l'inclusione, partecipano alle loro possibilità, riconoscono un *corpo* comune, in esso riscoprono, con progressivi avvicinamenti, la profondità del tendere verso i limiti interstiziali, dei continui ripiegamenti, come proliferazione dell'abisso. Il movimento si arricchisce così di ulteriori dinamiche che lo aprono allo spazio amniotico estensivo e ad uno spazio infinitesimale inclusivo, fino al limite della loro coincidenza che ha luogo nel mezzo.

Il movimento da successione di forme correlate, o da stadi progressivi, si *introietta* percorrendo fino in fondo le dinamiche dello spazio per riconoscersi in esso. Nel *mezzo*, dal luogo in cui ha inizio la vertigine delle prossimità, il movimento definisce lo spazio e svela l'azione delle forze. La scena si riempie di gesti di attori colti in una variazione continua, in uno spazio e in un tempo dinamici già oltre il limite del sipario [inquadratura], a comporre una *geometria delle velocità e delle intensità, degli affetti*. Il teatro ci dice del movimento sia nel suo rapporto con le forze, con i coefficienti variabili delle tensioni, lungo linee di trasformazione, sia nel tendere nella profondità dell'evento della ripetizione per riconoscersi nello spazio.

Ed è per questo che l'idea di teatro che si propone rifiuta ogni opposizione e conflitto, questi, infatti, intercetterebbero lo svolgersi della variazione continua in punti di principio o fine, sospendendo il movimento in frammenti di rappresentazione. "Ma perché generalmente i conflitti sono subordinati alla rappresentazione, perché il teatro resta rappresentativo ogni qualvolta prende come oggetto i conflitti, le contraddizioni, le opposizioni? È perché i conflitti sono già normalizzati, codificati, istituzionalizzati. Sono dei *prodotti*. Sono già una rappresentazione, che può dunque essere rappresentata ancor meglio sulla scena. Quando un conflitto non è ancora normalizzato, dipende da qualcosa di più profondo, come il lampo che annuncia altro e che viene da altro, l'emergere improvviso di una variazione creatrice, inaspettata, sub-rappresentativa. Le istituzioni sono gli organi della rappresentazione dei conflitti riconosciuti, e il teatro un'istituzione, il teatro è *ufficiale*, anche se d'avanguardia, anche se popolare."⁵

Un teatro capace di svolgersi nel mezzo e sospendere il dispiegamento continuo delle forze, di prevenire i conflitti e le determinazioni, sarà un teatro che si opporrà al potere e al suo bisogno di immobilità, su cui aggrappare conflitti previsti e controllati, per offrirli in rappresentazioni

³ Ivi, pag. 36.

⁴ DR

⁵ C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata 2002, Quodlibet, pag. 107.

(normalizzanti) e pedagogiche. Sarà un teatro che non avrà a cuore nessuna coerenza del soggetto trattato, ne storia da rafforzare, non avrà eroi, ma eventi dispiegati in un *periodo* di vite sovrapposte. “E’ come se ci fossero due operazioni opposte. Da un lato si eleva a *maggiore*: di un pensiero si fa una dottrina, di un modo di vivere si fa una cultura, di un avvenimento si fa Storia. Si pretende così riconoscere e ammirare, ma, in effetti, si normalizza. Succede lo stesso per i contadini delle Puglie, secondo Carmelo Bene: si può dar loro teatro, cinema e per sino televisione. Non si tratta di rimpiangere il vecchio buon tempo, ma d’essere sgomenti di fronte all’operazione che subiscono, l’innesto, il trapianto fatto alle loro spalle per normalizzarli. Sono divenuti maggiori. Allora, operazione per operazione, chirurgia contro chirurgia, si può concepire l’inverso: in che modo *minorare* (termine usato dai matematici), in che modo imporre un trattamento minore o di minorazione, per sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma.”⁶

È come se si intervenisse nel *mezzo* dello spazio, nel *mezzo* delle variazioni continue, in un *mezzo*, però, privo di limiti e confini, bensì determinato da prossimità di forze. In esso coesistenza di vite, tensioni e scambi, relazioni, crescite e variazioni: contesti, segni e dinamiche di valori.

È questo, ad esempio, il teatro di Carmelo Bene, è questo un teatro della sottrazione, dell’eliminazione delle sovrastrutture che inibiscono il dispiegamento delle forze, l’attualizzazione degli eventi virtuali, il movimento come eterogenesi dello spazio, il proliferare di protesi su un corpo tracciato da gesti e linee di colore.

“...Si comincia col sottrarre, col detrarre tutto quanto costituisce elemento di potere, nella lingua e nei gesti nella rappresentazione e nel rappresentato. E non si può nemmeno dire che sia un’operazione negativa in quanto dà inizio e mette già in moto tanti processi positivi. Si detrae dunque o si amputa la storia, perché la Storia è il marchio temporale del potere. Si toglie la struttura perché è il marchio sincronico, l’insieme dei rapporti tra invarianti. Si tolgono le costanti, gli elementi stabili o stabilizzati perché appartengono all’uso maggiore. Si amputa il testo. Si amputa il testo, perché il testo è come il dominio della lingua sulla parola e testimonia ancora un’invarianza o un’omogeneità. Si sopprime il dialogo, perché il dialogo trasmette alla parola gli elementi di potere, e li fa circolare: tocca a *te* adesso parlare, in queste condizioni codificate i linguisti cercano di determinare degli *universal del dialogo*.”⁷

In questo esercizio di sottrazione l’attore appare sulla scena, barcolla, cammina, inciampa e poi corre; balbetta, dice, ride; il suo corpo, rigido, teso, molle, diviene un vettore instabile, invaso dalle forze, luogo di intensità, strumento di percezione, di contatto, di trasmissione. La sottrazione investe gli organi e il corpo si compone in forme di rizoma.

Ma non è il corpo il solo soggetto, o meglio, la scena non si conclude sul corpo, perché ad emergere insieme ad esso è la prossimità che lo sostiene, in un gioco continuo di invasioni e ritrazioni. Questa prossimità non coincide semplicemente con il vuoto, ma è una porzione di luogo rimarcata che isola, sostenendo, l’attore.

In questa prossimità, in questo *mezzo*, si consuma una prima immagine del movimento, è qui che il corpo isolato compie i suoi tragitti, alla volta di una esplorazione dello spazio, di tutto lo spazio, però colto nell’attimo che lo *include*, lo sente su ogni sua parte, lo assorbe da ogni brandello di carne. In questa “prensione” dello spazio la prossimità determina un luogo in cui si rendono possibili i movimenti del corpo, ha così vita il *fatto*, la singolarità dell’evento in una serie della ripetizione. Tutto intorno, oltre il limite di questo luogo, “la grande campitura”, come in un quadro di Bacon, ad accogliere il moto interno del corpo attraverso “il tondo”, il segno che rimarca il suo campo operativo. Sono questi gli elementi che Deleuze individua nella pittura di Bacon per tracciarla in uno schema di valori: la *Figura* e il suo fatto; il luogo, cioè il *tondo*, la pista o il contorno, che è il limite che racchiude la figura; la *grande campitura*, “colore vivido, uniforme e immobile”⁸, come struttura materiale spazializzante. Queste campiture “però non sono sotto la

⁶ Ivi, pag. 91.

⁷ Ivi, pag. 95.

⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon, Logica della sensazione*, Macerata 1995, Quodlibet, pag. 19.

figura, né dietro o al di là. Stanno rigorosamente accanto, o piuttosto tutt'intorno e vengono percepite, come la Figura medesima, da e in una visione ravvicinata, tattile o *optica*".⁹

La prossimità dei tre elementi e il loro appartenere in un certo modo alla Figura, lascia intendere le dinamiche dei movimenti, che dal corpo, e attraverso il limite del suo luogo, si diffondono nell'intera scena del quadro, il quale li raccoglie per un'azione mutua che dalla campitura si propaga verso il centro, avvolgendolo. "Quello che conta adesso è questa prossimità assoluta, questa coprecisione, sul medesimo piano di visione ravvicinata, della campitura che fa da fondo e della Figura che fa da forma. Ed è proprio questo sistema, questa coesistenza di due settori uno accanto all'altro a chiudere lo spazio, a produrre uno spazio assolutamente chiuso e in movimento, molto più che se si producesse con lo scuro, il cupo o l'indistinto"¹⁰. Analogamente nel teatro l'attore è il corpo, il luogo la prossimità dei suoi gesti che determinano il fatto e la sua immagine che si compone in una Figura; la campitura è lo spazio della scena saturo di oggetti, di attese, o di buio; il tondo, il contorno, le tracce di luce sui veli e le carni, come scie. "In termini di scultura, si direbbe: l'armatura, il basamento che può essere mobile, la Figura che passeggia nell'armatura con il basamento"¹¹, mentre il materiale definisce la qualità dei passaggi attraverso i limiti.

Uno spazio molto grande, oppure prossimo; un luogo definito da pietre o una sua parte, la luce scivola tra queste e riconosce tagli, anfratti, porosità, definendo porzioni di ritmi con volumi di ombre. Il contorno si muove con l'ingresso dell'esterno e la fuga del luogo, in uno spasmo senza sosta fino ad una nuova quiete in cui tutto è cambiato, pur non riconoscendolo. Ma la campitura non è solo luce, è vento, acqua, odore, colore, genti. Il corpo è divenuto cavo e la Figura si identifica con lo spazio contenuto, il luogo è questo insieme che le pietre custodiscono, lo spazio esterno ne fa la campitura, il resto sono i segni di un evento, gesti di un frammento di vita.

Ovunque terra e pietre dalla terra. È qui un'aia del salento inondata di sole, due ordini di pietre la delimitano: verticali per il recinto, distese per il piano. Su i due assi ortogonali quattro pietre del recinto hanno scolpita una croce, sono i segni che collocano il grande tondo nel resto dello spazio, che determinano un luogo nell'immensità dell'ignoto, è l'introiezione del terribile per mezzo di gesti rassicuranti fondati su riti ancestrali, è il canto di fede dei contadini disperso in una danza folle, inarrestabile su un selciato nel cuore della terra. Tutto ciò si definisce anche architettura.

Quest'aia come un palco nel teatro della vita, ha avuto in scena attori inconsapevoli di parti di un'Opera infinita perché infinitamente ripetuta, continuamente ripercorsa a declinare l'anima dei luoghi, il senso di gesti antichi e di sguardi interrotti, ben oltre la storia e la sua narrazione. Il limite, la demarcazione di una parte, sottrae i gesti alla consuetudine, il tondo edifica l'altare della vita oltre i margini delle esistenze e dei singoli individui. I passi e la danza non rappresentano il reale, né i momenti di una storia normalizzata, i loro segni compongono le forze interne del corpo spazializzato che si diffonde da ogni parte attraverso il recinto. Il corpo con le sue tensioni diviene Figura, lo spazio e i contadini compongono intensità variabili, in cui cogliere le tracce di quanto non appartiene alla loro maniera, ma che sentono come impeto travolgente. Occorre riconoscere una "memoria involontaria" in questi luoghi, che contrariamente a quella "volontaria, che si limita a illustrare o a narrare il passato, riesce a far scaturire questa pura Figura".¹² È come quando in pittura si dipinge un grido, esso non richiede uno spettacolo da cui scaturire, una storia che ne spieghi il principio, la causa, e neanche la scena di una possibile conseguenza, così come "gli oggetti sensibili con cui l'azione di volta in volta scompone e ricompone il nostro dolore".¹³

In Munch la scena è un luogo qualsiasi e dal tondo delle labbra non un fiato, solo linee di forza, sospese, laceranti, in una ridda ossessiva di colori innaturali dispersi in immagini di morte. L'uomo è solo e l'isolamento della sua Figura fa risuonare il suo dramma, la stessa sua immagine si dissolve dietro le pieghe di una tenda, come accade nell'Innocenzo X di Bacon, in modo tale da inibire ogni

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, pag. 20.

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi, pag. 129.

¹³ Ivi, pag. 122.

suo sguardo per far vibrare il solo segno delle interne forze. “Gridiamo esclusivamente perché siamo in preda a forze invisibili e impercettibili che offuscano ogni spettacolo e travalicano per sino il dolore e la sensazione. È questo che Bacon esprime quando dice: *dipingere il grido anziché l’orrore*. Se lo si volesse formulare in un’alternativa, si potrebbe dire: o, dando figura all’orribile, dipingo l’orrore e non il grido; oppure, poiché il grido è come la cattura o la rivelazione di una forza invisibile, dipingo il grido e non, o sempre meno, l’orrore visibile”.¹⁴

Le forze intervengono prima di ogni possibile rappresentazione, o forse, con maggiore esattezza, si potrebbe dire che c’è una differenza di natura tra la dimensione intensiva in cui il corpo diviene Figura in un luogo, e la dimensione *spettacolare* per la narrazione del fatto. Si potrebbe dire con le parole di Deleuze e Lyotard che vi è una differenza sostanziale tra il *figurale* e il *figurativo*, il primo ottenuto per isolamento della Figura e manifestazione delle forze interne e a limite del caos; il secondo per determinazione del rapporto tra un’immagine e l’oggetto che essa intende illustrare, e tra più immagini di una storia a cui far corrispondere a ciascuna il proprio oggetto.

“Ci sono due modi di superare la figurazione (cioè, insieme, l’illustrativo e il narrativo) in direzione della forma astratta, oppure verso la Figura. Questa direzione verso la Figura, Cézanne la chiama molto semplicemente: la sensazione. La Figura non è altro che la forma sensibile riferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è fatto di carne. D’altra parte la forma astratta si rivolge al cervello, agisce per il tramite del cervello, più prossimo alle ossa”.¹⁵

La sensazione è l’atto in cui il soggetto include in sé l’oggetto, è l’istante in cui si determinano divenendo, è lo scendere del primo nelle dinamiche tensionali del secondo, partecipando all’evento del dispiegamento di ogni ordine di forza. La sensazione è quindi nel corpo, è quanto viene prodotto e che si svela, e che non si riconosce con l’effetto stabilizzante di una rappresentazione dell’oggetto, ma che è “vissuto come affetto da quella particolare sensazione”.¹⁶ La sensazione non richiede una sovrastruttura logica, né un orizzonte di senso per organizzare le immagini come fotogrammi in schemi di narrazione, esse colpiscono direttamente il corpo deformandolo e così divenendo in esso, percorrendo tutti i gradi, tutti gli “ordini di sensazione”, tutti “i livelli sensitivi”, o “campi sensibili”, come li definisce Bacon. La sensazione non è un lampo, ma è uno svolgersi all’interno del corpo, un disperdersi nei suoi ripiegamenti interni lungo i diversi livelli sensitivi. Sono questi, secondo Deleuze, in una “ipotesi motrice”, i frammenti di movimento che aprirebbero il corpo all’evento delle sue dinamiche interne, per mezzo delle sensazioni. “I livelli di sensazione sarebbero una sorta di arresti o di frazioni di movimento, che ricomporrebbero il movimento sinteticamente, nella sua continuità, velocità e violenza”.¹⁷ La sensazione è l’azione dell’individuo che prende possesso dell’oggetto, di un corpo, dapprima isolandolo, nella quiete di un tondo che lo sottrae alla rappresentazione, per poi scendere negli infiniti anfratti, continui ripiegamenti dove esso, al limite della profondità, custodisce gli elementi genealogici delle forze, a loro volta genesi di ciascun movimento. Il corpo diviene Figura, o luogo, nel suo interno sono disposti i segni delle “prensioni” di quanti in esso riconosceranno le dinamiche comuni dei possibili ripiegamenti.

E’ questa una seconda immagine del movimento, che dopo la prima, dovuta all’azione del corpo sullo spazio immediatamente prossimo fino al limite della campitura attraverso il tondo, svela un movimento molecolare, interno al corpo, nella profondità del luogo, a cui accedere attraverso lo svolgersi della sensazione lungo i diversi livelli. È questo un movimento infinitesimo che richiede un’“esplorazione amebica, cui la Figura si dedica dentro il contorno”¹⁸, ancor prima che lo spostamento appaia come esito; è il punto in cui si consuma il sodalizio tra le croci sulle pietre e il richiamo della terra, racchiusi in un’unica sensazione lungo gradi di differenza.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, pag. 85.

¹⁶ Ivi, pag. 86.

¹⁷ Ivi, pag. 89.

¹⁸ Ivi, pag. 90.

In questi termini si consuma un'inversione: "non è il movimento che spiega i livelli di sensazione, bensì sono i livelli di sensazione a spiegare quanto resta ancora del movimento."¹⁹

Ed ancora, nel rispetto di un'*ipotesi fenomenologica*, "i livelli di sensazione sarebbero realmente campi sensibili riconducibili ai differenti organi di senso; ma ogni livello, ogni campo, avrebbe un suo diverso modo di rinviare agli altri, indipendentemente dall'oggetto comune rappresentato".²⁰ Si riscopre così un'*unità originale dei sensi* che colloca la Figura in una variazione delle dimensioni, in un loro proliferare, che vanifica lo sforzo di ogni determinazione e individualizzazione dell'oggetto, ma che apre il soggetto ad una "potenza vitale" interna a ciascun corpo.

"Questa potenza vitale, più profonda della vista, dell'udito, ecc. è il Ritmo"²¹.

La sensazione ci unisce al luogo e, nel suo definirsi lungo i livelli, noi esperiamo i segni attraverso i sensi. La loro coesistenza richiede una potenza vitale del luogo che oltrepassa i campi sensoriali e che riconosciamo come *ritmo*.

L'unità del ritmo eccede i sensi, li unisce in un'unica sensazione nell'evento di reciproca determinazione del soggetto e dell'oggetto, la sua forza è nel caos, "dove le differenze di livello sono perpetuamente mischiate con violenza"²², un nuovo corpo si compone, in cui il *Chi* e la Figura, il *Chi* e il *luogo* si incontrano includendosi. Questo corpo non ha una forma conclusa, né una struttura, è un Rizoma in continua variazione per l'azione delle forze dell'oggetto e del soggetto per mezzo delle sensazioni. È il corpo senza organi di Artaud. "È un corpo intenso, intensivo. È percorso da un'onda che traccia in esso livelli e soglie in base alle variazioni della propria ampiezza. Il corpo non ha dunque organi, ma soglie e livelli. Così che la sensazione non è qualitativa né qualificata, ha solo una realtà intensiva....."

Il corpo senza organi non è sprovvisto di organi, ma questi si spostano e variano per l'azione continua delle forze, ciò che è in esso assente è una loro organizzazione, ciò che Deleuze riconosce come organismo e che si individua con una struttura rigida percettiva, prerogativa del soggetto e che permette una relazione tra quest'ultimo e l'oggetto esclusivamente esterna, concettuale: figurativa oppure astratta, appunto. La sensazione è in stretto rapporto con le forze, le quali fondano i valori delle forme nello spazio, dei colori, dei suoni, la loro azione travalica le possibilità dei sensi. La sensazione è un evento complesso insieme multisensoriale e dinamico che inonda il corpo, colpendolo in ogni parte. Occorre sentire i suoni di un luogo, gli odori, le luci, i canti, le danze, come se in ogni istante si ripetessero tutte insieme nell'evento della *Festa*, in cui la differenza si dà senza concetto. Non vi è alcuna storia in un aia, ma imenei di forze come generatrici di forme, svelati da organetti e castagnette, torsioni e salti, dal giallo del grano e dal rosso del sangue, dall'odore della paglia e dell'erba arsa, tutto ciò appartiene a quel luogo oltre il tempo della loro manifestazione.

Comprendere uno spazio, costruirlo, significa *captare delle forze* e non riprodurre delle forme rappresentandole, o inventandole nell'astratto. Non vi è dinamismo in immagini che descrivono il movimento, che lo sospendono in un istante, perché non vi sono forze in istanti di quiete. Ma in uno schema approssimativo si riconoscono due ordini di movimenti, il primo tra il luogo e il contesto, la Figura e la campitura, per azione delle forze esterne che isolano e contengono il corpo avvolgendolo; il secondo interno alla Figura per azione delle forze interne di deformazione, che determina una variazione delle forme estesa o infinitesima.

Questi due movimenti, e le forze correlate, non sono disgiunti, ma insieme partecipano, dissolvendosi e insieme generandosi al limite del loro dispiegamento, all'azione inglobante di un terzo ordine di forze, dissipative "che appaiono quando la Figura sfuma fino a confondersi con la campitura".²³ In questa possibilità degli stati tensionali volti alla dissipazione della Figura per

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, pag. 98.

²¹ Ivi, pag. 99.

²² Ivi, pag. 103.

²³ Ivi, pag. 125.

emersione del fondo, si riscopre l'origine comune di ogni genere di forza, indipendentemente dai percorsi del loro svolgimento e dagli esiti della loro manifestazione.

Le forze di isolamento agiscono tra la campitura e il contorno, tra lo spazio esterno e il recinto, avvolgendosi intorno ad esso, e contemporaneamente *arrotolando* lo spazio interno al contorno. È una selezione che fa emergere il fatto non sottraendolo alla campitura, è un processo attivo di relazione e riconoscimento di un luogo. Le forze di contenimento si determinano per la reciproca azione della campitura sulla Figura, e inverano processi di formazione tali da legare indissolubilmente il corpo a quel luogo e a quello spazio nei tempi specifici di ciascun evento. Il corpo, lo spazio e il luogo si contengono compenetrandosi secondo prossimità e distanze, come la luce che taglia una valle prima di accedere in un varco definendone l'ombra e la materia, le pietre che l'accolgono nei più piccoli anfratti dando vita alle cose in una dimensione domestica. In questo passaggio dal lontano al vicino, dal generale all'infinitamente piccolo si scopre una comunione tra le forze di contenimento e quelle di deformazione, come se si trattasse di un'unica azione dispiegata in scale diverse. Le forze di deformazione appaiono, infatti, come la propagazione sui corpi (e dal loro interno) di forze esterne, ambientali. O quanto meno queste ultime inverano nei corpi miriadi di reazioni, che definiscono le forme delle Figure attraverso dinamiche generative delle forme infinitesimali. L'instabilità delle forze e il loro continuo perdurare restituiscono le cose al loro statuto, a una progressiva variazione che le individuano come *oggettivi*. Le dinamiche di variazione continue si riconoscono come *modulazioni*.

Le forze di dissipazione, in uno spazio amniotico e mai costituito, intraprendono un confronto con il *fondo* che risale sostenendo la Figura sul baratro del vuoto, dove ogni differenza si disperde e ogni ripetizione si sospende, dove ogni cosa divenuta indiscernibile si abbandona al caos creatore, il *diagramma* ne anticipa l'esistenza. Qui trova fondamento il Ritmo in uno sciabordio che inonda i sensi dispiegandoli nel corpo, da qui il rumore indistinto sostiene i suoni, la luce oscura svela i colori, il puro vuoto traccia rugosità, il terribile sceglie le sue infinite maschere.

Da questa area di indiscernibilità, da questi punti di fuga privi di dimensioni, le forze, il luogo, lo spazio si disperdono in un unico gesto come ingresso del fondo o genesi di differenza, come volo nel caos o salto nella ripetizione di infinite feste. Isolamento, contenimento, deformazione e dissipazione sono aspetti di un'unica forza che percorre lo spazio dall'esterno all'interno e viceversa secondo gradi di appartenenza variabili, le sue intensità e coesistenze in sistemi di forze modulano in continuità le forme, che come segni, aree e lembi di spazio, riconosciamo in un luogo come in una Figura.

Da qui affiorano le nuove dimensioni che nutrono lo *spazio delle variazioni*, dimensioni intensive che tracciano i luoghi per le intrusioni di nuovi stadi impossibili, dell'imprevedibile, che riconosciamo dal nostro mondo come l'azione di forze coesistenti, che si raccolgono nelle generatrici di altre superfici. Noi percepiamo questi segni come un insieme indeterminato, ma di fatto, per la loro appartenenza ad altri mondi, ci possono condurre altrove, in nuovi stati tensionali, o al limite, disperdendosi, nel cuore stesso del caos, dove si svelano in un Ritmo profondo, oltre la determinazione delle superfici. È questo l'ingresso del diagramma nella pittura di Van Gogh sottoforma di un tratteggio diritto e curvo, di Bacon come tratti liberi o zone ripulite in macchie insignificanti, nella scultura di Michelangelo come segni di scalpello non levigati e volumi abbozzati e mai finiti, in architettura come i piani spezzati e inclinati di Borromini; è questo l'ingresso dell'indiscernibile. "Il diagramma è certo un caos, una catastrofe, ma anche un germe di ordine o di ritmo. È un violento caos rispetto ai dati figurativi, ma è anche un germe di ritmo rispetto al nuovo ordine della pittura: *apre sfere sensibili*, dice Bacon. Il diagramma porta a termine il lavoro preparatorio e dà inizio all'atto pittorico. Non c'è pittore che non faccia questa esperienza del caos-germe, dove non vede più nulla, e rischia di inabissarsi: cedimento delle coordinate visive".²⁴

²⁴ Ivi, pag. 169.

Il diagramma spezza la rappresentazione, ci apre al mondo delle forze attraverso le quali determinare nuovi valori e più profonde attese.*

A partire dalle forze, e dalla loro origine comune, ricomponiamo uno spazio. Al centro il caos infinitamente creatore e pure custode del più profondo nulla, ogni cosa ed evento qui si confronta con il proprio dispiegamento, le forze esterne di isolamento e le forze interne di deformazione lo percepiscono come eco. Da qui si determinano i due luoghi predisposti ad accoglierli, sedimentati da superfici, piani inflessi tutti dispersi in un unico spazio.²⁵ Da un lato i piani “di organizzazione e sviluppo”, dall’altro i piani “di consistenza e composizione”. Entrambi separati dal caos da dinamiche di variazione di tipo molare per i primi, molecolari per i secondi.

I piani di organizzazione non appartengono alla dimensione degli eventi che accadono in essi, avendo come esito la determinazione di una forma o di un soggetto. La individuazione di una forma implica, infatti, una contemplazione diacronica e aggiunta alle dinamiche formative. Questi piani si compongono lungo le traiettorie di *punti di vista* e definiscono la dimensione mentale per la individuazione di un’entità. Ciascuno di questi piani è nello stesso tempo strutturale “delle organizzazioni formate” con i loro successivi sviluppi, e genetico degli stessi “sviluppi evolutivi” con le loro relative organizzazioni. “Il fatto è che il piano, così concepito e così fatto, concerne ad ogni modo lo sviluppo delle forme e la formazione dei soggetti. Una struttura nascosta necessaria alla forme, un significativo segreto necessario ai soggetti. È inevitabile, quindi, che il piano stesso non sia dato. Non esiste infatti se non in una dimensione supplementare a ciò che dà $(n + 1)$. Per questo è un piano teleologico, un disegno, un principio mentale. È un piano di trascendenza.”²⁶

Questo piano rappresenta lo scarto tra la forma e le interpretazioni che ad essa si danno, ognuna possibile per gli infiniti punti di vista che compongono le innumerevoli generatrici di ciascun piano inflesso. Le dinamiche compositive delle forme e le determinazioni dei soggetti, accadendo in un tempo e in una dimensione antecedenti alle “deduzioni” dei piani di organizzazione e sviluppo, fanno sì che questi appaiono come esterni, che il movimento si dia come successione, se pur ravvicinata, di stati, e che il tempo si componga di istanti.

Di diversa natura appaiono invece i piani di consistenza, in essi gli eventi si introiettano, il bisogno di riconoscibilità delle forme e dei soggetti si disperde tra le dinamiche interne di elementi infinitesimi, molecole, che si spostano, con velocità varianti, lungo percorsi instabili di relazioni non significanti. Si ha accesso alla vertigine delle infinite pieghe, in cui le variazioni tracciano i segni di forme pulsanti, nutrite da miriadi di contesti che simultaneamente e senza sosta vi fanno ingressione. In questi piani accadono esclusivamente rapporti di movimento e riposo, di velocità dispiegate lungo tutti i gradi di potenza e di affetti non soggettivati. Il luogo di questi piani e questi piani sono in una continua mutazione per il reciproco e instabile rapporto, e per il variare delle dinamiche molecolari e degli elementi, in riferimento alle specifiche qualità e ai potenziali.

L’ingresso di un nuovo piano, l’inflettersi dello spazio e l’infittirsi delle variazioni determina il proliferare delle dimensioni nello stesso tempo che i rapporti tra gli elementi accadono in dinamiche di velocità e lentezze. Non occorre una dimensione supplementare esterne a ciò che accade, tutto è interno e ciascuna dimensione è un carattere dell’evento.

Si ha qui una corrispondenza sostanziale tra l’immagine di spazio che si delinea e il piano di consistenza di Deleuze, su cui si raccolgono i “bordi” che inverano le molteplicità. Egli, infatti, sostiene che le molteplicità non si definiscono per i loro elementi, né “per un centro di unificazione o di comprensione”, ma per il numero di dimensioni, le quali, cambiando, determinano una variazione della natura della molteplicità stessa. “E poiché le variazioni delle sue dimensioni le sono immanenti, è lo stesso dire che ogni molteplicità è già composta di termini eterogenei in simbiosi e che non cessa di trasformarsi in altre molteplicità in successione, secondo le sue soglie e

²⁵ Il riconoscimento di più piani in luogo di uno, così come lo individua Deleuze, nasce dalla volontà di sottolineare il carattere spaziale dei luoghi. Sta di fatto, però, che questi spazi giacciono in stati dimensionali dinamici per la coesistenza di più piani (essendo ogni superficie inflessa tracciata da più generatrici condivise), e ciò inficia ogni distinzione tra plurale e singolare.

²⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani, Capitalismo e schizofrenia*, Rom a 1987, *Biblioteca Biographica*, pag. 385.

le sue porte.”²⁷ Ogni molteplicità appare così definita da soglie, da bordi, la cui successione ne determina la “fibra”. “Una fibra di bordi tutti in fila costituisce una linea di fuga, o di deterritorializzazione. Si vede come l’Anomalo, l’Outsider, ha molte funzioni: non solo orla ogni molteplicità di cui determina, con la dimensione massima provvisoria, la stabilità temporanea o locale; non solo è la condizione dell’alleanza necessaria al divenire; ma conduce le trasformazioni di divenire o passaggi di molteplicità sempre più lontano sulla linea di fuga.”²⁸

Il piano di consistenza si compone della successione di bordi di ciascuna molteplicità, tutte queste fibre sono allo stesso tempo l’insieme delle dimensioni che ciascuna molteplicità riempie e la linea di fuga verso altre molteplicità e i loro divenire. Ogni dimensione del piano di consistenza è quindi l’insieme delle dimensioni occupate da ciascuna molteplicità. Ogni dimensione è l’ennesima potenza delle dimensioni delle molteplicità, e le fibre, come linee di fuga, connettono in gradi di relazioni ogni singola dimensione di ciascuna molteplicità, nelle diverse epoche, per i diversi bordi. Le linee di fuga, come tagli trasversali, generano infiniti piani coesistenti, riempiendo lo spazio, il quale con forze di dissipazione sostiene le molteplicità (come il loro Fuori) sul baratro del [caos]. Queste linee di fuga come flussi aprono varchi tra le molteplicità, inverando rapporti dinamici tra i loro elementi secondo produzioni di velocità e lentezze, i piani ne custodiscono [le forze] come *genesis* di vite.²⁹

A questo punto si consuma una convergenza tra il pensiero di Spinoza e quello di Deleuze: gli elementi infinitesimi, lungo linee di fuga e gradi di potenza, tracciano il divenire di ciascun individuo e la composizione delle forme e degli oggetti, secondo rapporti di velocità. Questi ultimi, a loro volta, definiscono aree comuni per la loro coesistenza, piani di consistenza lungo archi di velocità e lentezze. Gli elementi colti singolarmente non hanno forma, né sono predisposti per alcuna funzione, in tal “senso sono astratti, benché siano perfettamente reali”³⁰, la loro appartenenza a dinamiche di connessione ne definisce il valore per l’azione di sistemi di forze. “Sono le ultime parti infinitamente piccole di un infinito attuale, disposte su uno stesso piano, di consistenza o di composizione. Non si definiscono mediante il numero, poiché procedono sempre per infinità. Ma, secondo il grado di velocità o il rapporto di movimento e di riposo nel quale entrano, appartengono a tale o talaltro Individuo, che può a sua volta esser parte di un altro Individuo con un rapporto più complesso, all’infinito. Ci sono quindi infiniti più o meno grandi, non secondo il numero, ma secondo la composizione del rapporto in cui entrano le loro parti. Cosicché ogni individuo è una molteplicità infinita, e tutta la Natura è una molteplicità di molteplicità perfettamente individuata. Il piano di consistenza della Natura è come un’immensa Macchina astratta, tuttavia reale e individuale, i cui pezzi sono i concatenamenti o gli individui diversi ciascuno dei quali raggruppa un’infinità di particelle sotto un’infinità di rapporti più o meno composti. C’è dunque unità di un piano di natura, che vale ugualmente per gli esseri inanimati e per quelli animati, per gli artificiali e i naturali.”³¹

L’infinità dei rapporti possibili tra gli elementi e dei piani tra essi composti, al limite simultaneamente, definisce un’unità che non è di “sostanza”, ma di “molteplicità”, di vita in seno alla differenziazione, alla molteplicità stessa.

In questa unità di proliferazione, di quando vive differenziandosi, si traccia ciascun corpo come insieme di particelle nel divenire dei rapporti, percorso di individuazione tra elementi condivisi tra più corpi.

Questa linea di relazione e gli elementi che essi coinvolgono, si definiscono “longitudinali” di un corpo. Così Deleuze: “C’è un altro aspetto in Spinoza. A ogni rapporto di movimento e di riposo, di velocità e di lentezza, che raggruppa un’infinità di parti, corrisponde un grado di potenza. Ai rapporti che compongono un individuo, che lo decompongono o lo modificano, corrispondono

²⁷ Ivi, pag. 361.

²⁸ Ivi, pag. 362.

²⁹ Volontà di potenza e molteplicità dei piani.

³⁰ Ivi, pag. 368.

³¹ Ibidem.

intensità che lo colpiscono, che aumentano o diminuiscono la sua potenza di agire, che vengono dalle parti esterne o dalle proprie parti. Gli affetti sono dei divenire. Spinoza risponde: che cosa può un corpo? Chiameremo *latitudine* di un corpo gli affetti di cui esso è capace secondo un certo grado di potenza o, piuttosto, secondo i limiti di questo grado. *La latitudine è fatta di parti intensive secondo una capacità, come la longitudine è fatta di parti estensive secondo un rapporto.*³²

Un corpo si definisce in funzione dei suoi affetti, delle intensità che lo inondano generando archi di potenza, della sua capacità di raccogliere altri affetti per disvelarsi in nuove forme. Individui e cose, in un unico divenire, tracciano traiettorie, lineamenti come scie di eventi per nuovi valori. I corpi sfuggono alle forme come le parole al testo. I corpi continuamente deterritorializzati si definiscono per la loro latitudine e longitudine, per rapporti di velocità e azioni di forze.

All'idea di soggetto determinato e di una cosa data, valida per i piani di organizzazione, si sostituisce l'instabile coesistenza di elementi delle diverse parti in rapporti di intensità, ciò che Deleuze chiama "ecceità".

Un contesto, il vento, i suoni, si diceva, come l'erba, i colori, un'aia, complessità di una critica che non riconosce forme, testi o architetture, ma sottili *apparenze*, colte a sfilare lungo linee di sensi, su piani inflessi di immanenza per ciascun divenire. Divenire bracciante-vento-grano nel vento-sole-giallo-ragno-ritmo-sonno come morte-convulsisalti-genti- pietre bianche dinanzi la piccola cappella di San Paolo-26 Giugno.

"Avete l'individuazione di un giorno, di una stagione, di un anno, di una vita (indipendentemente dalla durata), - di un clima, di un vento, di una nebbia, di uno sciame, di una muta (indipendentemente dalla regolarità)."³³ L'individuazione è il primo istante delle critica perché non siamo altro che ecceità. Siamo pervasi da velocità, dolore e gioia tra i respiri, siamo altro da cui ci immaginiamo, più prossimi alla fuga di uno sguardo che al pensiero in un altro tempo, determinazioni vacue nello sfilare degli eventi. "E non si creda che l'ecceità consista soltanto in un decoro o in uno sfondo che localizzerebbe i soggetti né in appendici che fisserebbero al suolo le cose e le persone. Tutto il concatenamento nel suo insieme individuato è un'ecceità; si definisce mediante una longitudine e una latitudine, per velocità e affetti, indipendentemente dalle forme e dai soggetti che appartengono ad un altro piano. ... Al massimo si distingueranno le ecceità di concatenamenti (un corpo considerato soltanto come longitudine o latitudine), e le ecceità d'interconcatenamenti, che sottolineano pure le potenzialità di divenire in seno a ogni concatenamento (l'ambiente di incrocio delle longitudini e delle latitudini). Ma entrambe sono strettamente inseparabili."³⁴

È quest'ambiente a richiedere uno spazio delle consistenze in variazione in cui disperdere i meccanismi di soggettivazione, in cui valutare la marginalità e l'approssimazione delle rappresentazioni pacificate in piani di organizzazione, in cui ad ogni nome corrisponde una cosa, ad ogni forma una funzione, ed in cui il linguaggio si dà in lettere di morte, di "riduzione" e vincolo. Non ci sono figure rappresentabili in termini di linguaggio, né predicati per percorrere uno spazio. È come partire da immagini bidimensionali e statiche per capire un luogo e i suoi anfratti; è come fermarsi ai margini di un fiume per comprendere l'impeto della corrente che ha vita nel mezzo. Occorre quindi una nuova semiotica che sappia tracciare le dinamiche di valori lungo linee di sensi, che sappia tenere aperti i nomi dei soggetti e i tempi delle azioni. Occorre una semiotica "composta da nomi propri, da verbi all'infinito e da articoli e pronomi indefiniti."³⁵ Dove "il verbo all'infinito non è affatto indeterminato temporalmente, esprime il tempo instabile non pulsato proprio dell'Aion, cioè il tempo del puro evento o del divenire, che enuncia velocità e lentezze relative indipendentemente dai valori cronologici e cronometrici che il tempo assume negli altri mondi."³⁶ Dove il nome proprio non tenta di individuare un soggetto, ma un volto all'interno di un evento, il

³² Ivi, pag. 372.

³³ Ivi, pag. 380.

³⁴ Ivi, pag. 380-381.

³⁵ Ivi, pag. 382.

³⁶ Ibidem.

*Chi libero che percorre delle intensità, “il nome proprio non è il soggetto di un tempo, ma l’agente di un infinito.”*³⁷ E dove l’articolo “indefinito si coniuga con una determinazione massima” lungo gradi di concatenamenti all’interno dell’ecceità.

Occorre progettare all’“infinito”, essere un nome disperso tra i luoghi, in un tempo che ne è tanti, è lì che le forme libere, prive di concetto, saranno moltitudine, vita, movimento.

Perché una forma, infatti, possa essere in movimento è necessario che sia interna alle dimensioni che ogni singola molteplicità richiede e che partecipi ai concatenamenti degli elementi, ossia che appartenga ai piani di consistenza e si dia come ecceità. Lo stesso movimento, in riferimento ai piani di organizzazione e ai piani di consistenza, si offre in una doppia veste. In un caso come semplice traslazione di un mobile o “sviluppo di una forma”, in quanto percepito esternamente, in una dimensione supplementare che restituisce le cose pacificate in stati successivi. Nell’altro caso si è immersi nelle variazioni, come elementi, nelle dinamiche di variazione e le forme si aprono al dispiegamento dei bordi, allo svolgersi delle linee, alle complesse ecceità. Si è così nel movimento, si è così nella natura instabile delle forme per la continua modulazione, come impeto del dispiegamento delle forze. “Se il movimento è impercettibile per natura è sempre rispetto a una soglia qualunque di percezione, la cui proprietà è di essere relativa, di svolgere così un ruolo di mediazione, su un piano che opera la distribuzione delle soglie e del percepito, che dà forme da percepire a soggetti che percepiscono: ora, questo piano d’organizzazione e di sviluppo, questo piano di trascendenza, offre alla percezione delle forme senza essere esso stesso percepito, senza poter essere percepito. Ma, sull’altro piano, d’immanenza o di consistenza, è il principio di composizione stesso che deve essere percepito, che può soltanto essere percepito, al tempo stesso di ciò che compone o dà. Qui, il movimento smette di essere ricondotto alla mediazione di una soglia relativa a cui sfugge per natura all’infinito; ha raggiunto, qualunque sia la velocità o la sua lentezza, una soglia assoluta, benché differenziata, che fa tutt’uno con la costruzione di questa o quella regione del piano continuo. Si potrebbe dire anche che il movimento cessa d’essere il procedimento di una deterritorializzazione sempre relativa per divenire il processo della deterritorializzazione assoluta. La differenza dei due piani fa in modo che ciò che non può essere percepito sull’uno venga necessariamente percepito sull’altro.”³⁸

La deterritorializzazione non è una rotta, uno spostamento tra punti dati o determinabili, bensì è il porsi nell’eventualità di tutte le linee di fuga che tagliano le molteplicità, intrecciando infinite attualità tra gli elementi nella virtualità dello spazio delle variazioni. La deterritorializzazione può avvenire solo tra i piani di consistenza, dove alcun soggetto è dato, e gli individui si compongono come insiemi di flussi, attraversati da linee a mo di rizoma. E queste linee variano, appartengono a nature differenti a seconda degli eventi in cui si dispiegano, delle intensità e dei momenti a venire, appartengono ad ogni campo delle nostre vite, al personale, al sociale, alla politica.

Vi sono linee di segmentarità rigida o molare, che causano la riterritorializzazione degli individui, la determinazione di soggetti da parte di significanti, la progressiva binarizzazione delle differenze in strutture dialettiche, l’appartenenza chiusa a matrici di senso e di valore predeterminate. Queste linee rigide agiscono nei piani di organizzazione e restituiscono le variazioni in meccanismi molar, il movimento è dato come illusione.

Dall’altro lato le linee di fuga, di deterritorializzazione assoluta, in cui l’individuo si riscopre come divenir-altro, appartenere alle ecceità, pulsare in un spazio che lo contiene e lo riconosce come rizoma, insieme variabile di linee e tensioni nei piani di consistenza e tra i rapporti di velocità tra gli elementi. Le variazioni avvengono nei corpi oramai privi di organi secondo dinamiche molecolari e instabili.

Al centro le linee di segmentazione flessibile preparate a disperdersi per mezzo di deterritorializzazioni relative e pure disposte ad irrigidirsi in nuove riterritorializzazione; molecolari e pure pronte a coagularsi in blocchi di significato e di omogeneità e conflitto.

³⁷ Ivi, pag. 383.

³⁸ Ivi, pag. 409.

In sintesi: due luoghi come intreccio di piani infiniti, da una parte di organizzazione, dall'altra di consistenza. Tra i piani di organizzazione variazioni molarie tra le parti, che richiedono una segmentarietà rigida ed in cui le linee tendono ad una riterritorializzazione. Il movimento è dato come traslazione di mobili.

Tra i piani di consistenza le variazioni sono molecolari, richiedono una segmentazione flessibile e linee di fuga per il raggiungimento di una deterritorializzazione assoluta. Qui si svolge un movimento infinitesimo che percorre le molteplicità, fondando il valore delle forme.

Tutto intorno il caos come origine e sospensione, come buco nero privo di dimensioni, limite di convergenza ed irradiazione di tutte le forze, di tutte le linee percorse da rapporti di velocità. Il caos è insieme punto limite di coesistenza, imbuto cosmico per infinite dimensioni, e spazio per ciascuna traiettoria per le intensità delle vite. Il caos è il "punto grigio" pittorico, centro instabile del divenire; è il cerchio o luogo del disvelamento delle "componenti" (punti di riferimento, contrassegni, traiettorie e linee di appartenenza) per l'organizzazione di uno spazio prossimo, domestico; ma è anche apertura del cerchio, come dispiegamento di forze centrifughe per il riconoscimento e la conquista di luoghi esterni, distanti. "Ma il punto grigio è proprio il caos non dimensionale, non localizzabile, la forza del caos, fascio inestricabile di linee aberranti. Poi il punto *salta su se stesso* e da esso s'irradia uno spazio dimensionale, con le sue falde orizzontali, i suoi tagli verticali, le sue linee abituali non scritte, tutta una forza interna terrestre (questa forza appare anche, con un'andatura più sciolta, nell'atmosfera o nell'acqua). Il punto grigio (buco nero) ha dunque fatto un salto da uno stato ad un altro e non rappresenta più il caos, ma la dimora o la casa. Infine, il punto si proietta sull'esterno, esce da se stesso, sotto l'azione di forze centrifughe erranti che s'irradiano in tutta la sfera del cosmo".³⁹

Il caos ha a che fare con lo spazio, il caos si dà in immagini di spazio, perché in esso si individuano come prima immagine delle "componenti direzionali, che sono le sue estasi".⁴⁰ In esso si individuano blocchi di spazio-tempo in cui hanno luogo le ripetizioni periodiche delle componenti, che definiscono gli stessi blocchi. Queste zone "omogenee" di tempo, e accadimento, Deleuze le nomina ambienti. "Così il vivente ha un ambiente esterno che rinvia ai materiali; un ambiente interno, che rinvia agli elementi di composizione e alle sostanze composte; un ambiente intermedio, alle membrane e limiti; un ambiente annesso, alle fonti d'energia e alle percezioni-azioni." Inoltre "la nozione di ambiente non è unitaria: non soltanto il vivente passa di continuo tra un ambiente e un altro, ma gli ambienti stessi passano l'uno nell'altro, sono essenzialmente comunicanti. Gli ambienti sono aperti nel caos, che li minaccia d'inaridimento o di intrusione. Ma la replica degli ambienti al caos, è il ritmo. Quel che è comune al ritmo e al caos è l'intervallo, intermezzo tra due ambienti, ritmo-caos o caosmo....In quest'intervallo, il caos non necessariamente diviene ritmo, ma ha la possibilità di divenirlo. Il caos non è il contrario del ritmo, è piuttosto l'ambiente di tutti gli ambienti. Vi è ritmo non appena vi è passaggio transcodificato da un ambiente a un altro, comunicazione di ambienti, coordinazione di spazi-tempi eterogenei."⁴¹ Né il ritmo ha una misura o una ricorrenza, in quanto, operando con blocchi di spazio-tempo eterogenei, emerge al limite del caos, là dove gli ambienti aprendosi comunicano, e ogni evento, vita o azione, fa ingresso per generare nuovi piani.

Il ritmo coesiste al dispiegamento delle curve (generatrici o intersezioni di piani), come un'onda o una frequenza instabile rimarca l'infittirsi e il diradarsi delle pieghe, e, nello stesso tempo, esterno ai piani delle azioni, agli ambienti, tesse istanti critici nel succedersi delle transcodificazioni. "Il fatto è che un ambiente esiste certo grazie a una ripetizione periodica, ma quest'ultima ha come unico effetto di produrre una differenza per la quale esso passa in un altro ambiente. Ora, ritmica è la differenza e non la ripetizione che, tuttavia, la produce; ma, ad un tratto, questa ripetizione produttiva non aveva più niente a che vedere con una misura riproduttrice."⁴²

³⁹ Ivi, pag. 453.

⁴⁰ Ivi, pag. 454.

⁴¹ Ivi, pag. 454-455.

⁴² Ivi, pag. 456.

Acquistano di nuovo importanza le zone di confine, passaggio, trasformazione. La variazione continua delle parti o delle forme lungo un incremento lineare delle dimensioni, si ramifica in linee differenti di sviluppo a partire dal centro stesso dei processi di trasformazione. Come se in ogni istante del fluire di un fiume si aprissero rivoli in ogni direzione, ciascuno con un proprio tempo, con una propria sostanza e con nuove dimensioni, lungo linee di concatenamento esterne al primo flusso, ai primi ambienti uniti da un proprio ritmo, lungo dinamiche imprevedibili di “interconcatenamento”, che fondano nuovi piani come possibilità di valori inattesi.

È questo interconcatenamento degli ambienti a fondare delle aree eterogenee di azione, in cui definire dei segni in uno spazio, ossia referenziati ad esso, collocati; che imprime un valore ai margini che inquadrano una scena per le azioni. Definire un’area tra ambienti interconcatenati è l’atto attraverso il quale si fonda un territorio, che “territorializza” gli ambienti e i ritmi. Ed è per questo, sostiene Deleuze, che un Territorio ha in sé aspetti differenti di ciascun ambiente, che li “incorpora”, definendo delle zone interne di “dimora”, delle zone esterne di conquista e dominio, delle zone limite, di confine o intermedie come annessi energetici. “Precisamente vi è territorio dal momento in cui delle componenti d’ambiente cessano di essere direzionali per divenire dimensionali, quando cessano di essere funzionali per divenire espressive. Vi è territorio dal momento in cui c’è espressività del ritmo.”⁴³

La territorializzazione è il primo atto che fonda il territorio, che caratterizza una porzione di spazio attraverso segni espressivi rapportati ad un individuo che li produce, determinando una dimora, un’appartenenza. L’originarietà di questi segni fanno sì che un soggetto e un territorio si riconoscano per mezzo di qualità proprie, che caratterizzino un luogo ancor prima che si determini il possesso, e che vengano distribuite delle funzioni. “Il territorio non preesiste al segno qualitativo, è il segno che fa il territorio. In un territorio, le funzioni non sono prime, suppongono anzitutto un’espressività che fa territorio. Precisamente in questo senso il territorio, e le funzioni che in esso si esercitano, sono prodotti della territorializzazione. La territorializzazione è l’atto del ritmo divenuto espressivo o delle componenti d’ambiente divenute qualitative. La delimitazione di un territorio è dimensionale, ma non è una misura, è un ritmo.”⁴⁴

Il territorio viene così incluso da Deleuze in un processo di formazione dinamica che determina gli ambienti come blocchi di spazio-tempo, gli interconcatenamenti attraverso i ritmi e i suoi intervalli, le possibili espressioni come segni qualitativi (coordinate instabili di intensità variabili) di un individuo che si *colloca* rispetta al caos. Ed è da questo punto in poi che si ha una riorganizzazione delle funzioni e un raggruppamento delle forme, attraverso cui l’uomo prende possesso del luogo costruendolo e adoperandolo, pur non separandosi dalle forze.

È in questo passaggio che i riti e le religioni si svelano nel rapporto interno tra il cosmo e l’intimità profonda di ciascun individuo, tra le forze libere e il fare domestico nei margini di un luogo, che si svelano come effetto della territorializzazione e fondano il senso profondo della “terra”. È quest’ultima a sostenere la realtà dell’esistenza delle forze, dei blocchi spazio-temporali e dei complessi loro rapporti, e lo svolgersi di ogni singola vita in un punto esatto che è il luogo di convergenza delle esperienze e dei diversi tempi, delle tradizioni più antiche di una civiltà e delle diverse vite che le hanno edificate. La terra custodisce miriadi di forze, qualsiasi cosa su di essa accade gliene darà conto, ogni cumulo di pietre che su di essa giace è già una concrezione tra rapporti di tensione; le forme concettuali, razionali, funzionali, non appartengono a nulla. “Il territorio raggruppa tutte le forze dei diversi ambienti in un solo fascio costituito dalle forze della terra...Le forze dell’aria o dell’acqua, l’uccello e il pesce, diventano così forze della terra. Per di più, se il territorio in estensione separa le forze interne della terra e le forze esterne del caos, lo stesso non avviene in *intensione*, in profondità, dove i due tipi di forze si serrano e si spostano in un combattimento che non ha più che la terra come obiettivo e come posta in gioco. Nel territorio c’è sempre un luogo in cui tutte le forze si riuniscono, albero o radura, in un corpo a corpo di energie. La terra è questo corpo a corpo. Questo centro intenso è ad un tempo all’interno del territorio stesso,

⁴³ Ivi, pag. 457.

⁴⁴ Ivi, pag. 458.

ma anche all'esterno di molti territori che convergono verso esso al termine di un immenso pellegrinaggio (di qui le ambiguità del *natale*). In sé o fuori di sé, il territorio rinvia ad un centro intenso che è come la patria sconosciuta, fonte terrestre di tutte le forze, amiche od ostili, e dove tutto si decide.”⁴⁵

Il totem, come un monte, riorganizza le forze disperse in una radura, il totem, come un asta ornata dai corpi dei nemici uccisi in battaglia, fonda i diversi valori delle colonne rosse dei templi su un altura e di uomini intorno ad essi raccolti, per tracciare una terra, uno spazio “espressivo”, al limite del caos, un luogo proprio. Qui coesistono azioni come impulsi lungo linee che conducono a gradi differenti di territorializzazione (concatenamenti territoriali), o deterritorializzazione (come concatenamento di altri concatenamenti). Da queste alture è possibile osservare – agire – il cosmo con sguardi in profondità che aprono all'ignoto, oppure contemplare il prossimo, richiudersi nelle *zone* di un gruppo, estrarre i segni dalla terra e fissarli, privi di espressione, tra i simboli di un linguaggio normalizzante. “Le qualità espressive, che chiamiamo estetiche, non sono certo qualità *pure* o simboliche, ma qualità-proprie, cioè appropriative, passaggi che conducono da componenti d'ambiente a componenti di territorio. Il territorio stesso è luogo di passaggio.”⁴⁶ Il territorio è un primo istante di concatenamento che però presuppone dinamiche di apertura, concatenamenti interni che già si disperdono in ogni “intervallo” in altri concatenamenti per ciascuna esistenza, per ciascun tempo.

La territorializzazione e la deterritorializzazione sono aspetti di un unico momento, vettori di un movimento comune, forze che esplicano cariche differenti, che si rendono necessari per il riconoscimento dei valori. La deterritorializzazione non è un allontanamento, un abbandono, ma è una diffusione tra le intensità, ha a che fare con il cosmo perché non richiede un popolo, ma lo include nel “materiale molecolare”. Il cosmo per Deleuze non è un'entità astratta esterna, ma è l'insieme delle dimensioni possibili per il dispiegamento di tutte le molteplicità; è il Fuori “presente”, prossimo, locale, che sostiene e attrae intimamente. Le forze cosmiche come punti di rilancio, di azione, delle forze della terra e della vertigine del caos, si danno come centri delle spirali nei cieli di Van Gogh, che muovono il grano, gli alberi, l'aria, i corvi, lungo linee di tensione, espressione. “Bisogna che il popolo e la terra, invece di essere bombardati da ogni lato in un cosmo che li delimita, siano come i vettori di uno spazio che li trascina; allora il cosmo stesso sarà arte. Fare della popolazione un popolo cosmico e della deterritorializzazione una terra cosmica, è questo il volto dell'artista-artigiano, qui o là, localmente.”⁴⁷

La deterritorializzazione come progetto politico recide i processi di [normalizzazione] e narcotizzazione del popolo, liberandolo, o meglio, ridefinendolo come *corpo* complesso, “privo di organi”, molecolare e pure immerso in un nuovo ordine di forze inatteso ed ancor più prossimo, perché interno. “I poteri costituiti hanno occupato la terra e hanno formato organizzazioni di popolo. I mass media, le grandi organizzazioni del popolo, del tipo partito o sindacato, sono macchine per riprodurre, macchine per fare il vago, che effettivamente disorientano tutte le forze terrestri popolari. I poteri costituiti ci hanno posto nella condizione di un combattimento ad un tempo atomico e cosmico, galattico. Molti artisti hanno preso coscienza di questa situazione da lungo tempo, e perfino prima che essa fosse stabilita: (Nietzsche, ad esempio).”⁴⁸

La materia diviene altro, si molecularizza per captare un nuovo ordine di forze, del cosmo; lo stesso artista abbandona il suo ruolo di “creatore” – come nell'arte classica – o di “fondatore” – come nel romanticismo – per divenire “artigiano cosmico”, custode di gesti sobri, artefice di linee essenziali comprese tra le forze della terra, del caos, e le infinite percorrenze delle linee di fuga, verso un Fuori che non è oltre, ma che è nella prossimità dell'infinitesimo, già intimo.

Una forma complessa si esprime in una sua parte, nell'intervallo in cui ogni inflessione appare svelata. In questo luogo della forma la pelle appare intensa, mentre in ogni altra parte

⁴⁵ Ivi, pag. 467.

⁴⁶ Ivi, pag. 469.

⁴⁷ Ivi, pag. 504.

⁴⁸ Ivi, pag. 503.

progressivamente sfuma, facendo apparire linee o reti (come wireframe) a tracciare il dispiegamento, le dinamiche di un moto che si disperde nell'infinità dei ripiegamenti. "Sobrietà, sobrietà: è la condizione comune per la deterritorializzazione della materia, la molecolarizzazione del materiale, la cosmicizzazione delle forze."⁴⁹

Mutano così i valori delle forme, annullando simbolismi e ideologie, e vengono da Deleuze ricollocate in dimensioni spaziali per essere colte in blocchi di spazio-tempo e lungo le loro relazioni, che dalle prossimità si dispongono a varcare le linee del cosmo. Si ha qui il primo esito di una *critica dinamica*, che include le forze e restituisce le forme ai loro rapporti, alle loro continue variazioni e al progressivo loro deterritorializzarsi. Questo primo esito fa che si possa definire il classicismo in funzione del rapporto "forma-sostanza (intendendo la sostanza come materia informata), in cui registrare una successione di forme chiuse, "compartimentate, centralizzate, gerarchizzate", tese ad organizzare la materia. "Ogni forma è come il codice di un ambiente e il passaggio da una forma a un'altra è una vera e propria transcodificazione".⁵⁰ Ciascuna forma è al limite dell'essenzialità, codice appunto, ed è in essa conclusa un primo ordine di equilibrio interno. Ma queste forme sono anche parti, riempiono ambienti e tracciano rapporti, in tal modo includendo il caos come limite del possibile oltre l'equilibrio concentrato delle masse. I templi greci sulle alture estraggono forme eterne dalla terra e le incastonano in un'armonia estranea, inquieta, così sospesa tra la purezza degli elementi e i loro rapporti come linee di caos contenute, che poco oltre si dispiegano come forze della vita tra i banchi delle vie e i venti degli spiazzi. "Ma, sotto tali operazioni, l'artista classico azzarda un'avventura estrema, pericolosa. Distribuisce gli ambienti, li separa, li armonizza, regola le loro mescolanze, passa dall'uno all'altro. Quel che affronta così è il caos, sono le forze del caos, le forze di una materia brutta selvaggia, a cui devono imporsi le Forze per formare delle sostanze e i Codici, per fare degli ambienti, prodigiosa agilità. In questo senso non si è mai potuto tracciare un confine veramente netto fra il barocco ed il classico. Tutto il barocco risuona al fondo del classico"⁵¹.

Contrariamente al classico, il romanticismo fa emergere la terra, colloca l'individuo nel cuore stesso delle forze, là dove però il territorio è già intervenuto a rendere dimensionali le componenti degli ambienti, là dove le forze della terra si imprimevano sul caos. L'artista romantico vive la terra, ma è in essa disperso: solo, vede le sue forze disperdersi nelle altre, per poi ricomparire in forme inquiete, esse stesse colte in una continua variazione. I codici classici si interrompono, gli ambienti si aprono, le forze, in fasci di territorializzazione, invadono la materia per renderla espressiva. "La forma stessa diveniva *una grande forma in continuo sviluppo*, riunione delle forze della terra che raccoglieva tutte le parti. La materia stessa non era più un caos da sottomettere e organizzare, ma la *materia in movimento in una variazione continua*. L'universale era divenuto rapporto, variazione. Variazione continua della materia e sviluppo continuo della forma. Attraverso i concatenamenti, materia e forma entravano così in un nuovo rapporto: la materia cessava d'essere una materia di contenuto per divenire materia d'espressione, la forma cessava di essere un codice che doma le forze del caos per divenire forza essa stessa, insieme delle forze della terra."⁵²

Occorreva un altro passo: andare oltre la materia d'espressione per catturare forze non visibili (virtuali) in esperienze attuali e con materiali visivi. Questo passo è, per Deleuze, il riconoscimento dei valori dell'età moderna, nei suoi processi di molecolarizzazione della materia – per divenire "materiale" – in cui le forze si infittiscono, aumentano, man mano che scendono verso i punti in cui le *parti* convergono pur senza mai incontrarsi, nelle profondità dei più fitti ripiegamenti, nella prossimità del più intimo che si apre al Cosmo. Si definisce così un novo rapporto in cui tracciare i valori: "materiale-forze".

"Le forze divengono necessariamente cosmiche, nello stesso tempo in cui il materiale diventa molecolare; una forza immensa opera in uno spazio infinitesimale. Il problema non è più quello di

⁴⁹ Ivi, pag. 502.

⁵⁰ Ivi, pag. 492.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ivi, pag. 495.

un principio e neanche quello di una fondazione-fondamento. È divenuto un problema di consistenza o di consolidamento: come consolidare il materiale, come renderlo consistenze, perché possa captare queste forze non sonore, non visibili, non pensabili?”⁵³

Lo spostamento da materia-forma a materiale-forza ha fatto sì che si mettesse in discussione la rigida corrispondenza tra materia-contenuto da un lato, forma espressione dall'altra, e che quindi mettesse in discussione il *modello ilomorfo* della “scienza di Stato” che implica una “forma organizzatrice per la materia e una materia preparata per le forme.”⁵⁴

Il rapporto materiale-forze ha portato alla luce una connessione diretta tra contenuto ed espressione, implicando entrambi contemporaneamente una forma e una materia. “La materia non è mai una materia preparata, quindi omogeneizzata, ma essenzialmente portatrice di singolarità (che costituiscono una forma di contenuto). E nemmeno l'espressione è formale, ma inseparabile da tratti pertinenti (che costituiscono una materia d'espressione).”⁵⁵

L'eterogeneità della materia, e la sua relazione imprescindibile con la forma, l'espressione, ha fatto sì che riacquistasse valore un modello scientifico “nomade, eccentrico”, in un certo senso contrapposto a quello di Stato. Ad un primo modello definito *compars*, essenzialmente legale, basato sul riconoscimento di leggi e dalla riduzione dei fenomeni a queste, nell'individuazione di costanti attraverso rapporti variabili – equazioni – anch'esse definite da relazioni che le vincolano ai risultati, si contrappone un secondo modello, *dispars* appunto, che si colloca nella materia per intraprendere un confronto con la successione delle sue singolarità, non considerando valida l'ultimità della forma, e “l'invariabilità delle variabili”, riponendo queste in uno stato di continuo disvelamento, mentre il calcolo differenziale ne ripercorre i gradi di prossimità e lontananza. La peculiarità di una scienza siffatta, che Michel Serres già intravede nella fisica atomica di Democrito e Lucrezio, e nella geometria di Archimede, è di considerare i flussi alla base della *consistenza* del reale, di prediligere quindi un “modello idraulico” a una teoria dei solidi, in cui collocare l'eterogeneità degli eventi, della materia colta in stati di variazione continua.

Ne risulta variata la stessa idea di spazio, non più riducibile in un luogo chiuso in cui isolare i fenomeni per gradi di approssimazione, ma aperto alla complessità dei condizionamenti dei contesti, immerso nello svolgersi delle eccezioni, e nel quale distribuire le “cose-flussi”. In fine la scienza nomade è fondamentalmente [problematica], non rinviando a schemi evolutivi lineari, progressivi per filiazioni, ma alle ramificazioni delle possibili soluzioni per ciascun problema (che ha in sé i complessi aspetti del passaggio dal virtuale all'attuale).

Questi due modelli di scienza sono però in continuo rapporto. La scienza nomade, percorrendo i flussi nelle profondità della materia, opera in uno spazio aperto in cui il movimento è dato come successione di vortici in punti non previsti. Questa scienza si colloca ai limiti, si occupa dei fenomeni di frontiera, esercitando una continua pressione sulla scienza di Stato, la quale interviene normalizzando gli esiti della prima e inverando un processo di cristallizzazione di quanto è in realtà in continuo divenire. La scienza di Stato determina un passaggio qualitativo tra il piano di consistenza degli eventi e le eccezioni, e il piano di organizzazione delle rappresentazioni e dei simulacri. “Una figura teorematizzata è un'essenza fissa, ma le sue trasformazioni, deformazioni, ablazioni, o crescite, tutte le sue variazioni, formano figure problematiche vaghe e tuttavia rigorose, a forma di <<lente>>, d'<<ombrello>> o di <<saliera>>. Si direbbe che le essenze vaghe estraggono dalle cose una determinazione che è più della coseità, che è quella della *corporeità*, e che forse implica anche uno spirito di corpo.”⁵⁶ Non è un caso, come sostengono Deleuze e Guattari, che lo Stato abbia sempre inibito una “geometria operativa”, “una logica operativa del movimento”, perché difficilmente controllabile, a favore dei modelli fissi delle forme determinate da misure e rappresentabili attraverso la prospettiva in immagini statiche. Una logica della forma conclusa e riproducibile contro l'azione del taglio delle pietre e della modulazione. Forme classiche

⁵³ Ivi, pag. 500.

⁵⁴ Ivi, pag. 539.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ivi, pag. 537.

reiterate in un linguaggio e geometrie astratte di un razionalismo spicciolo, contro le linee di variazione continua delle pietre nel gotico (modulato secondo le linee di tensione e la trasmissione dei carichi) e gli spazi marsupiali e le cattedrali di vetro dell'architettura espressionista. Vi è sempre un istinto di controllo all'apparire delle dinamiche espressive delle forze e dei materiali. Il modello ilomorfo, affinché possa rendere efficaci le proprie leggi, deve ricorrere a una matrice omogenea e a una forma fissa. I processi di composizione si riducono alla scelta di geometrie rigide da assemblare nel piano e quindi nello spazio, mentre la materia passivamente riempie i vuoti tra le linee del progetto, una pianta e qualche sezione. Si conservano in tal modo gli schemi, le tipologie, le matrici, sostenute da ideologie e logiche di partito, che nei casi migliori si elevano a scuola o linguaggio per adepti, mentre in quelli peggiori divengono strumenti di controllo della gente, limiti di appartenenza, ghettizzazione, marginalizzazione. Sono nati così i quartieri dormitorio, le città degli operai, le zone di contenimento degli immigrati, sempre delimitati, anche quando i loro confini mutano per effetto dei flussi delle persone che in essi vivono. Le masse di popolazione, come la materia, sono pervase di singolarità, da dispiegamenti energetici in continuo movimento, come le forme si muovono lungo affetti di intensità variabile, che richiedono esperienze di progettazione non concluse, che si svolgono sempre nel mezzo tra le esigenze e le forme, tra le forze e i processi di formazione che includono i materiali e le eccezioni.

Dalle piccole cose alle grandi tutto si svolge in una materia-movimento, in una materia-energia che richiede un simultaneo concatenamento delle diverse scale, di tutte le dimensioni, lungo gradi di deterritorializzazione che è insieme nomadismo del pensiero, discesa in profondità in una materia molecolarizzata, e dispiegamento energetico lungo intensità di forme. "Ci sembra che Husserl abbia fatto fare al pensiero un passo decisivo quando ha scoperto una regione di essenze *materiali e vaghe*, cioè vagabonde, inesatte e tuttavia rigorose, distinguendole dalle essenze fisse, metriche e formali. Abbiamo visto che queste essenze vaghe si distinguono dalle cose formate come dalle essenze formali. Costituiscono insiemi vaghi. Enucleano una *corporeità* (materialità) che non si confonde né con l'essenzialità formale intelligibili né con la coseità sensibile, formata e percepita. Questa corporeità ha due caratteri: da un lato è inseparabile da passaggi al limite come cambiamenti di stato, da processi di deformazione o di trasformazione che operano in un o spazio-tempo a sua volta anesatto ed agiscono come eventi (ablazioni, aggiunta, proiezione...); d'altro lato, è inseparabile da qualità espressive o intensive, suscettibili di più o di meno, prodotte alla maniera di affetti variabili (resistenza, durezza, peso, colore...). C'è dunque un accoppiamento girovago *eventi-affetti* che costituisce l'essenza corporea vaga e che si distingue dal legame sedentario <<essenza fissa-proprietà che ne derivano nella cosa>>, <<essenza formale-cosa formata>>".⁵⁷

Questa coesistenza tra i continui eventi di trasformazione e le intensità affettive, che caratterizzano – demarcano temporaneamente – una parte di spazio-tempo, fa sì che si possa tracciare una similitudine tra le essenze materiali e vaghe e l'esistenza nomade.

Il nomade è una successione di eventi nello spazio, egli, a differenza dell'emigrante, non sceglie un posto in sostituzione di un altro, ma il percorso lungo il quale si sposta ha maggiore importanza dei punti di sosta, questi ultimi sono subordinati ai tragitti, e variano per intensità, per capacità di attrazione. Il deserto (di ghiaccio o di sabbia) è uno spazio aperto in continua metamorfosi, non vi sono riferimenti certi se non le oasi, ma il nomade non si rapporta solo a questi punti fissi, egli sente i complessi rapporti tra gli elementi del luogo (il vento, gli stri, le qualità tattili dei materiali, lo spostamento delle dune, il rumore della neve), vive le eccezioni, si compone di esse. Il nomade compone una topologia raffinata intrecciando segni su linee di valore, partecipando a questi flussi. Egli è continuamente deterritorializzato. L'appartenenza alla sua terra si ha per gradi di deterritorializzazione. Ciò fa sì che si possa dire che non è il movimento a definire il nomade, bensì la velocità, e che ci sia una differenza qualitativa tra questi due termini, essendo il primo estensivo, il secondo intensivo. "Il movimento designa il carattere relativo di un corpo considerato come <<uno>> e che va da un punto ad un altro; *la velocità al contrario costituisce il carattere assoluto*

⁵⁷ Ivi, pag. 596-597.

*di un corpo le cui parti irriducibili (atomi) occupano e riempiono uno spazio liscio alla maniera di un turbine, con possibilità di apparire in un punto qualunque.”*⁵⁸

È questo l'ultimo punto, la differenza si riduce a uno *spazio liscio* e a uno *spazio striato*.

Sincronico concatenamento di piani di consistenza lungo flussi di deterritorializzazione in gradi di virtualità, il primo; proliferazione di piani di organizzazione tagliati da traiettorie per la determinazione delle forme e dei soggetti, il secondo; entrambi coesistenti secondo rapporti e differenze più o meno complesse. In questi spazi confluiscono le dinamiche di composizione delle forme, l'accadimento delle continue loro variazioni, e il dispiegamento del movimento e delle velocità in rapporti di intensità.

Nello spazio liscio vi è omogeneità esclusivamente tra punti infinitamente prossimi e fonda un'eterogeneità più estesa per il dispiegamento degli eventi. È uno spazio prossimo, nomade, in esso si è immersi pur non occupando una posizione, perché non vi sono canali o percorsi che lo geometrizzano, vi sono piccolissimi contatti, secondo raccordi di vicinanze non metriche, che possono generare propagazioni infinitamente grandi per intensità e velocità. È uno spazio direzionale, illimitato, aperto.

Lo spazio striato è metrico, si definisce per linee parallele e ortogonali come le maglie di un tessuto, come “l'ordito e la trama” (contro il feltro, un groviglio di fibre, dello spazio liscio); gli spostamenti avvengono secondo direzioni rimarcabili pur se libere, che aprono distanze tra i punti. La sua omogeneità non permette salti, ma solo successioni, esiti commisurati alle cause. È uno spazio dimensionale, limitato, chiuso.

In entrambi gli spazi vi sono, quindi, tragitti, accelerazioni, rallentamenti. Ma mentre nello spazio striato i percorsi sono subordinati ai punti, in quello liscio il tragitto sposta il punto d'arresto, che non si determina per il suo stato, ma per l'appartenenza a un flusso, divenendo intervallo, tempo sospeso nel ritmo. “Lo spazio liscio è occupato da eventi o eccitazioni, molto più che da cose formate e percepite. È uno spazio d'affetti, più che di proprietà. È una percezione *preensiva*, piuttosto che visiva. Mentre nello striato le forma organizzano una materia, nel liscio dei materiali segnalano forze o servono loro da sintomi. È uno spazio intensivo, più che estensivo, di distanze e non di misure. *Spatium* intenso invece che *Extensio*. Corpo senza organi, anziché organismo e organizzazione. La percezione, qui, è fatta di sintomi e valutazioni, non di misure e proprietà. Per questo lo spazio liscio è occupato dalle intensità, i venti e i rumori, le forze e le qualità tattili e sonore, come nel deserto, la steppa o i ghiacci.”⁵⁹

Oltrepassando gli organi, si è nello spazio assorbendo le eccitazioni. Forme accennate tracciano lo spazio, la loro variazione è data da rapporti che mutano per il succedersi dei contesti, per l'accadere degli eventi. Sostengono parti di esistenze indipendentemente dal tempo, custodiscono accadimenti sospesi; ogni posizione rispetto ad esse ha senso per il concatenamento delle singolarità di ciascuna molteplicità che qui converge. Ogni sguardo è contenuto da questo mare di sollecitazioni, è un assorbimento e un respiro, è una prensione che parte dalle pietre, dalle ombre e va oltre, includendole in flussi di deterritorializzazione, fino al rallentamento in un altro punto tra le forme. È come trovarsi all'interno degli spazi eterogenei di Riemann, caratterizzati da una “forma d'espressione” tale da definire il quadrato della distanza di due punti infinitamente prossimi. In questi spazi e per queste condizioni, le distanze non possono esprimersi numericamente per intervalli relativi, ma hanno esclusivamente senso le vicinanze immediate. L'infinità di spazio compresa tra punti prossimi definisce la dimensione di appartenenza ad un frammento di spazio, il quale si apre per l'interazione degli stessi punti con altri diversamente vicini, in una dinamica di relazioni intensive e campi di tensione per il valore di ciascun punto. Le vicinanze si definiscono come porzioni infinitesime di spazio, ciascuno dei quali si rapporta agli altri secondo relazioni complesse e mai predeterminate. Questo “patchwork” di frammenti si caratterizza per accumulazioni, concrezioni secondo processi di frequenza che rendono lo spazio aperto in qualsiasi dimensione, ossia capace di incrementarsi nelle zone di vicinanza tra i diversi frammenti, e, al

⁵⁸ Ivi, pag. 558.

⁵⁹ Ivi, pag. 699.

variare dei campi di connessione tra i punti, in ciascun intervallo tra questi blocchi infinitesimi di spazio. Questo incremento è sempre progressivo perché riguarda ogni singolo schema (dinamico) di relazione tra punti prossimi, e causano un aumento delle dimensioni che riempiono lo spazio senza mai saturarlo, perché all'origine vi è la distanza irriducibile tra i punti, ossia l'insuperabile loro differenza. Lo spazio si arricchisce di innumerevoli cavità per ogni intervallo tra i frammenti, la variazione dei quali, per la differenza degli elementi, genera nuovi intervalli per nuove stanze sempre più interne, come in castelli infiniti che si contengono negli spazi interni, pur permettendo sovrapposizioni, concatenamenti e reciproche aperture.

Lo spazio si molecolarizza.

Per questa introiezione lo spazio si predispone per esplorazioni interne, profonde, si diffonde per molteplicità acentrate, rizomatiche, "che occupano lo spazio senza *contarlo*", e che richiedono un numero di dimensioni pari a quello degli eventi che in esso accadono.

Questo spazio, lo spazio liscio, richiede una nuova natura del numero, incapace di misurare diviene una traiettoria, "un mezzo per spostare", il soggetto, ciò che si muove. Diviene complesso, insieme di più numeri concatenati, che riportano più grandezze, diversi gradi eccitata, che individuano "unità articolate", riconducibili a insiemi e sottoinsiemi a seconda dell'azione a cui si riferiscono, diviene "numerante".

La continua interarticolazione dello spazio tra blocchi infinitesimi di spazio per intervalli, rende possibile l'associazione tra questo e gli oggetti frattali di Benoit Mandelbrot, essendo "insiemi il cui numero di dimensioni è frazionario, non intero, oppure intero, ma con una variazione continua di direzione."⁶⁰ Se si prende, infatti, un segmento, si divide in tre parti uguali e si sostituisce quella centrale con due segmenti, uniti agli altri due e formanti due lati di un triangolo, e si ripete all'infinito questa operazione per ciascun segmento ricavato, si ottiene una "curva" composta da innumerevoli punti ad angolo, ai quali non è mai possibile associare una tangente. Questa curva infinita – di Von Koch – si diffonde nel piano senza mai saturarlo, ha una dimensione compresa tra uno e due, esattamente pari a 1,261859. Analogamente accade per la spugna di Sierpinsky, un cubo di cui ogni superficie, interna ed esterna, è bucata da un quadrato pari ad un terzo di ciascun lato. Questo quadrato, a sua volta, è circondato da otto quadrati di un terzo della loro dimensione, e così via per tutti gli altri, all'infinito. Il volume del cubo tenderà a zero, così come l'area dei diversi piani che lo compongono, le dimensioni del primo saranno comprese tra tre e due (2,7268), quelle delle superfici ancora tra uno e due (1,2618). Ne spazio ne piano, riempie le distanze infinitesime tra punti di materia.

In maniera esaustiva Deleuze e Guattari così definiscono il loro modello matematico di spazio liscio nei suoi rapporti con lo striato: "1) si chiamerà striato o metrico ogni insieme che ha un numero intero di dimensioni e in cui si possono assegnare direzioni costanti; 2) lo spazio liscio non metrico si costituisce per costruzione di una linea di dimensione frazionaria superiore a uno, di una superficie di dimensione frazionaria superiore a due; 3) il numero frazionario di dimensione è l'indice di uno spazio propriamente direzionale (a variazione continua di direzione, senza tangente); 4) lo spazio liscio si definisce quindi per il fatto che non ha dimensione supplementare a ciò che lo percorre o si iscrive in esso: in questo senso è una molteplicità piatta, per esempio, una linea che riempie in quanto tale un piano; 5) lo spazio stesso è ciò che occupa lo spazio tendono a identificarsi, ad avere la stessa potenza, nella forma anesatta e tuttavia rigorosa del numero numerante o non intero (occupare senza contare); 6) un tale spazio liscio, amorfo, si costituisce per accumulazione di vicinanze e ogni accumulazione definisce una *zona di indiscernibilità* propria del <<divenire>> (più di una linea e meno di una superficie, meno di un volume e più di una superficie)."⁶¹

L'indiscernibilità è l'intervallo, la zona limite non risolutiva, è nel mezzo, verso cui ogni flusso, linea, piega, tende senza concludersi.

⁶⁰ Ivi, pag. 711.

⁶¹ Ivi, pag. 712.

Lo spazio liscio e lo striato rinviano alla doppia qualità delle curve: il primo agli infiniti ripiegamenti interni che oltrepassano gli organi per effetto dell'inclusione, che fanno coincidere lo spazio con gli eventi che in esso accadono; il secondo con il dispiegamento delle curve e la composizione delle superfici inflesse per l'interazione delle diverse vite, che, come generatrici in continua variazione, tagliano lo spazio.

Nel primo caso siamo in uno spazio prossimo, gli eventi si svolgono contemporaneamente alla formazione della loro intensità, la loro visione è interna, non ottica ma prensiva, includendo ogni parte del corpo, non ha direzioni ma uno stato di variazione diffusa tra i concatenamenti di ecceità. La stessa materia si dà come intensità infinitesima.

Nel secondo caso lo spazio si definisce per estensione, dinamiche compositive si offrono ad una visione distante, anch'esse in moto e coordinate alle traiettorie delle geometrie, la stessa materia si raccoglie in processi di formazione. Ogni visione prospettica o statica qui appare come un'eccezione di un processo percettivo che restituisce lo spazio alla complessità delle qualità che ne determinano i valori, come un punto all'interno di una traiettoria. [visione ravvicinata – spazio prossimo Riegl 719mp]

Mi approssimo a un luogo, distante da me lo colloco nello spazio striandolo con linee parallele, ortogonali, inclinate, richiedendo “stabilità di orientamento, mantenimento della distanza per scambio di contrassegni d'inerzia, raccordo per immersione in un ambiente circostante, costituzione di una prospettiva centrale.”⁶² Progressivamente mi avvicino, entrando la luce rafforza le ombre e i piani, gli odori si intensificano, le tracce che giacciono si vivificano in immagini di vita, anche per le attese riposte, i suoni muovono le cose, come gli scuri accostati dal vento e poi riaperti; lo spazio mi inonda, ogni mio movimento muta inesorabilmente la qualità delle diverse distanze.

Nello spazio liscio si dissolvono gli orizzonti, gli sfondi, il centro, così come i contorni e i limiti, le forme sono instabili e ci contengono, ogni spostamento è una variazione di intensità. “Qui l'assoluto è locale, proprio perché il luogo non vi è delimitato. Se ci riportiamo invece nello spazio ottico e striato, di visione a distanza, vediamo come il globale relativo che caratterizza questo spazio richieda anche l'assoluto, ma in tutt'altra maniera. L'assoluto è ora l'orizzonte e lo sfondo, cioè l'inglobante, senza il quale non ci sarebbe globale o inglobato. Su questo sfondo si staglia il contorno relativo o la forma. L'assoluto stesso può apparire nell'Inglobato, ma soltanto in un luogo privilegiato, ben delimitato come centro e che ha quindi per funzione di respingere fuori dai limiti tutto quel che verrebbe a minacciare l'integrazione globale. Si vede bene qui come lo spazio liscio sussista, ma perché lo striato ne derivi.”⁶³ Il liscio e lo striato non si differenziano semplicemente come se uno si riferisse al locale e l'altro al globale, bensì il “locale è già assoluto”, mentre il globale è “ancora relativo”.

Questi due spazi sono in rapporto complesso, a causa delle differenze che non permettono incroci simmetrici e successioni lineari, ma che avvengono attraverso movimenti completamente diversi e rinviano a persistenze latenti, comparse inattese. I continui passaggi dall'uno all'altro sono necessari per la comprensione di uno spazio in forme di architettura, questi possono accadere come sovrapposizioni o come il più grande salto, richiedono rapporti di tensione come flussi ai margini del caos, in cui è possibile perdersi o scorgere il limite (inteso matematicamente) di esistenza delle forme.

Nello spazio liscio l'intensità in un rapporto non si compone di grandezze addizionali, come una velocità non è fatta dalla somma di velocità più piccole. Ciascuna intensità rimanda a un confronto tra forze e alla differenze irriducibile tra le parti, a loro volta composte da altre differenze. Se ne deduce che in questo spazio la distanza si dà come un rapporto di differenze, le une “avvolte” nelle altre, tale che ogni divisione genererà due parti distinte per natura, non rapportabili senza ottenere una nuova grandezza.

Si è così dinanzi a una molteplicità di “distanza” che compone lo spazio liscio con flussi di variazione continui, che si oppone a una molteplicità di “grandezza” che invece compone lo spazio

⁶² Ivi, pag. 721.

⁶³ Ivi, pag. 722.

striato, in cui è possibile esercitare tagli o somme senza che mutino la qualità delle parti e l'omogeneità del tutto. La materia richiede entrambe queste molteplicità, a volte avviluppandosi in infiniti ripiegamenti per rapporti di tensioni interni, altre volte dispiegandosi in dinamiche esterne di formazione riconducibili ad analisi geometriche e modelli matematici.

Le differenze tra lo striato e il liscio, e le rispettive molteplicità – di grandezza e di distanza – che li compongono, ci introducono alle tesi sul movimento di Bergson, secondo cui lo spazio percorso non si può far coincidere con il movimento, in quanto il primo richiede una diacronia tra l'azione e il suo esito, come se lo spazio percorso si raccogliesse nel passato rispetto al tempo dell'azione; mentre il secondo richiede una sincronia che è l'atto del percorrere nel presente – in *Materia e Memoria*. Inoltre lo spazio percorso si suppone infinitamente divisibile, ossia è possibile individuare in esso punti esatti cui associare una posizione a una certa distanza dal punto di origine dello spostamento; mentre il movimento non ha principio né fine, non ha parti ed è quindi indivisibile, oppure non si divide senza cambiare natura a ogni divisione. Si deduce che il movimento non può essere ricomposto con posizioni nello spazio, né con istanti nel tempo. Ciò richiederebbe, infatti, un'idea astratta di uno spazio omogeneo e di un connesso “tempo meccanico” validi per ciascun immagine del mondo che gli individui elaborano singolarmente, capaci di esprimere i complessi rapporti di dispiegamento e fuga delle innumerevoli molteplicità che compongono lo spazio. In tal modo, ribadisce Bergson, il movimento si farebbe sempre all'interno delle due pose e dei due istanti, pur se si cercasse di ravvicinarli all'infinito, e richiederebbe una “durata concreta”, un tempo presente continuo. Emergono, pertanto, due generi di movimento, l'uno riducibile a “sezioni immobili” in un “tempo astratto” composto da istanti, che ha luogo nello spazio striato, l'altro, che si riconosce come un “movimento reale” in “durata concreta”, che si svolge in uno spazio eterogeneo, liscio.

Ancora Bergson, nell'*Evoluzione Creatrice*, tratta del movimento in riferimento alla durata [vedi introduzione e testo], che Deleuze sintetizza così: “non soltanto l'istante è una sezione immobile del movimento, ma il movimento è una sezione mobile della durata, cioè del Tutto o di un tutto. Ciò implica che il movimento esprime qualcosa di più profondo del cambiamento nella durata o del tutto.”⁶⁴ Il movimento esprime una variazione delle condizioni in cui accade e riformula, in funzione della durata, le qualità di un Tutto capace di cambiare senza sosta – non più riconducibile a un insieme dato, rigidamente vincolato, bensì all'Aperto -, e le intensità dei rapporti tensionali: “si direbbe che il movimento suppone una differenza di potenziale, e si propone di colmarla.”⁶⁵ Se il tutto si apre e va a coincidere con lo spazio liscio, il movimento si colloca nel cuore della differenza irriducibile delle forze, nell'istante illimitato di genesi dei rapporti lungo i “bordi” delle molteplicità, nel punto instabile in cui la durata concreta copre le distanze come movimenti reali. D'altro canto se riconduciamo gli insiemi chiusi ad uno spazio striato, il movimento, che in esso ha luogo come successione di sezioni immobili in un tempo astratto, può essere rapportato alla materia e agli oggetti. Lo spazio liscio e lo striato si danno in un nuovo confronto in forza ai precedenti, che pone al centro il movimento, che si esprime da un lato come differenza di potenziale tra le forze che inverano variazioni dello spazio lungo traiettorie, linee di fuga, che tracciano i piani di consistenza e le molteplicità che essi contengono; dall'altro come concrezione di forme, propagazione di onde come eco – scia – sulle superfici dello svolgersi delle pieghe, e traslazione di materia.

Forse il movimento all'origine ha a che fare con il caos, è un primo ordine di organizzazione delle sue forze, è un frammento di durata in un blocco di spazio-tempo; da qui le forme chiuse della materia si aprono alla complessità dello spazio liscio, da qui le forme molecolari, come vettori, imprimono alla materia gradi di deformazione che si esprimono come segni nella sedimentazione delle forme.

Il passaggio dal liscio allo striato implica quindi lo spostarsi da una dimensione molecolare ad una più ampia che includa la materia, da un flusso acentrato e continuo a uno stato delle cose che ne permetta una “percezione naturale”, interna al movimento, e che quindi escluda l'idea di una

⁶⁴ G. Deleuze, *L'immagine-movimento Cinema I*, Milano 2004, Ubulibri, pag. 20.

⁶⁵ Ibidem.

coscienza esterna che colga, nominando, i fenomeni e gli oggetti. Dall'assunto fenomenologico "ogni coscienza è coscienza di qualche cosa" si passa al bergsoniano "ogni coscienza è qualche cosa".

A noi i movimenti si danno così come appaiono, in immagini, sono immagini, come in un immenso spazio liscio. "Ogni immagine agisce su altre e reagisce ad altresì "tutte le sue facce" e "attraverso tutte le sue parti elementari".⁶⁶ [*Materia e Memoria*]

Il movimento riguarda ogni elemento, le immagini gli appartengono dall'interno. "Chiamiamo Immagine l'insieme di ciò che appare. Non si può nemmeno dire che un'immagine agisca su un'altra o reagisca a un'altra. Non c'è mobile che si distingua dal movimento eseguito, non c'è mosso che si distingua dal movimento ricevuto. Tutte le cose, cioè tutte le immagini si confondono con la loro azione e reazione: è la variazione universale. Ogni immagine non è che una "via sulla quale passano in tutti i sensi le modificazioni che si propagano nell'immensità dell'universo".⁶⁷ Ogni immagine contiene parti di disvelamento di molteplicità; ogni successione di immagini è una traiettoria tra le molteplicità secondo rapporti di forze e variazione di potenza; la totalità delle immagini, come pulsioni, compongono lo spazio liscio. La pulsione, come salto dal caos, è un incresparsi della durata e un ripiegarsi del materiale nell'*immagine-movimento*. "Questo insieme infinto di tutte le immagini costituisce una sorta di piano d'immanenza. L'immagine esiste in sé, su questo piano. Questo in-sé dell'immagine è la materia: non un qualcosa che sarebbe nascosto dietro l'immagine, ma al contrario l'identità assoluta dell'immagine e del movimento."⁶⁸ E così Bergson, l'immagine-movimento e la materia flusso sono rigorosamente la stessa cosa.⁶⁹

I piani d'immanenza, per ciascuna successione di immagini, sono lo spazio liscio, sono il dispiegamento degli infiniti rapporti che tagliano le molteplicità, apprendole.

Ogni piano d'immanenza è un blocco di spazio-tempo, è un grado del movimento che include il suo tempo; è una sezione mobile dello spazio che ha in sé infiniti gradi di movimento e il tempo come durata. Ogni piano è luce.

Così Deleuze commenta Bergson: "L'insieme dei movimenti, delle azioni e reazioni è luce che diffonde, che si propaga (senza resistenza e senza dispersione). L'identità dell'immagine e del movimento ha per ragione l'identità della materia e della luce. L'immagine è movimento come la materia è luce."⁷⁰

In questo spazio non vi sono forme rigide, tutto è divenire secondo rapporti che li rendono instabili, lungo intensità variabili; il tempo non ha salti, e, in rivoli di contemporaneità, si dà come durata, qui la luce, propagandosi, definisce dei segni che nessuna materia raccoglie in una forma.

"Nell'immagine-movimento non vi sono ancora corpi o linee rigide, ma nient'altro che linee o figure di luce. I blocchi di spazio-tempo sono tali figure. Sono immagini in sé."⁷¹ In questo spazio privo di soggetti e cose una luce inonda le dinamiche interne del loro dispiegamento; prima ancora di una coscienza il movimento e le forze della materia in una dimensione virtuale, stabiliscono, i ranghi di un loro disvelamento. "Insomma, è la coscienza a essere luce, è piuttosto l'insieme delle immagini, o luce, a essere coscienza, immanente alla materia."⁷² Perché una coscienza di fatto si formi in questo spazio non occorre nulla di esterno o precostituito, ma richiede un salto, un intervallo tra i movimenti, che rapporti il liscio allo striato. "E' evidente che questo fenomeno d'intervallo è possibile solo nella misura in cui il piano della materia comporta del tempo. Per Bergson, lo scarto, l'intervallo, basterà a definire un tipo d'immagine fra le altre, ma molto particolare: immagini o materie viventi."⁷³

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ivi, pag. 76.

⁶⁸ Ivi, pag. 77.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ivi, pag. 78.

⁷¹ Ivi, pag. 79.

⁷² Ivi, pag. 80.

⁷³ Ibidem.

Queste, a differenza delle prime che erano sollecitate e reagivano in ogni parte, offrono solo una faccia per la sollecitazione e una per la reazione. È come se la coscienza che corrisponde a queste immagini selezionasse, tra le azioni esterne, solo quelle prossime alla qualità e alle intensità delle forze in essa presenti.

Tali salti – immagini – si avranno in differenti punti dello spazio liscio e rappresenteranno tanti passaggi verso la materia formata delle cose. Come momentanee rette singolative attraverseranno gli spazi svelando i limiti delle tensioni e il valore delle [inflessioni in archi di esistenze]. “In quanto devono tale privilegio al solo fenomeno dello scarto e dell’intervallo tra un movimento raccolto e un movimento prodotto, le immagini viventi saranno dei “centri d’indeterminazione” che si formano nell’universo acentrato delle immagini-movimento.”⁷⁴ Questi immagini come “schermi neri” per lastre fotografiche, raccolgono la luce per restituirla in nuove immagini, di coscienza, in cui cogliere le forme e la materia come cose.

La cosa e la percezione della cosa coincidono in questa immagine, così sospesa tra i due spazi. In essa confluiscono lo svolgersi dei movimenti, i rapporti di intensità tra le forze, le linee di fuga lungo i bordi delle molteplicità, e la cosa rapportata alla percezione di un essere vivente e ai suoi bisogni. “La cosa è l’immagine così come essa è in sé, così come essa si rapporta a tutte le altre immagini di cui subisce integralmente l’azione e sulle quali essa reagisce immediatamente. Ma la percezione della cosa, è la stessa immagine rapportata a un’altra immagine particolare che la inquadra, e che ne trattiene un’azione parziale e vi reagisce solo mediatamente. Nella percezione così definita, non vi è mai altro o più della cosa: al contrario, c’è “meno”. ”⁷⁵

La determinazione di una soggettività è una riduzione della complessità delle cose, è una pacificazione delle differenze che esse percorrono in tutti i gradi delle molteplicità. L’immagini-movimento al di fuori dell’eterogeneità del suo spazio, si dà prima come immagine-percezione, che dopo lo scarto dell’intervallo, diviene immagine-azione, e tra questa l’immagine-azione come riconoscimento delle qualità proprie di ciascun individuo.

⁷⁴ Ivi, pag. 81.

⁷⁵ Ivi, pag. 82.

Tempo.

Evento della Forma.

*È un domandare in sé, uno stupore
assolutamente interiore e profondo, che
spesso sembra destarsi per un nonnulla
eppure placa il flusso di ciò che si è appena
vissuto, ci fa rispecchiare in noi stessi,
manifestando il nostro senso più profondo
che straordinariamente viene colto. Cade una
goccia: eccolo! Una capanna, il bimbo
piange, una vecchia nella capanna, fuori
vento, landa, sera d'autunno: ecco, è di
nuovo qui! Esattamente così, identico.
Oppure leggiamo che Dimitrij Karamazov si
meraviglia, nel sogno, che il contadino dica
sempre <<cittino>>, e presentiamo che
dovremmo trovarlo qui.*

Ernst Bloch

Siamo nel tempo, ancor prima di un gesto o di un segno, siamo in un tempo che ne è molti, ora come in un'epoca che è già prima, allora come vite sospese, mai svelate, sul punto di accadere.

Un raggio di sole, uno sparo, il bianco della luce improvvisa, in rivoli si disperdono nelle eccezioni delle diverse vite, e per ciascuna un tempo al variare delle intensità, delle latitudini e longitudini degli individui nel momento dell'interruzione del silenzio. Il bianco intenso dell'estate, il bianco ruvido dei muri, vellutato dei fiori, sbiadito di ricordi lontani; lo sparo che preannuncia una festa, una porta sbattuta dal vento, un rumore di guerra; forse un bianco e un frastuono mai accaduti, vivificati ora dalle grida di donne dinanzi un corpo che cade, il bianco dei suoi occhi, il caldo della pallottola nella carne, l'odore del sangue e della polvere, e il tempo della fine tra altri in grumi di esistenza. A ciascuno una durata, un'intensità, valide per ogni eccezione che accoglie lo sparo e il raggio di sole, istante ai margini di altri eventi per alcuni; istanti singolativi del dramma tra le grida delle donne; eternità condensata, silenzio e calore nel corpo, terrore e odio, dolore per i saluti mancati e la resa dei ricordi. È questo il differenziarsi del tempo indefinito dell'evento, in cui le intensità sostengono velocità diverse comprese tra attese e accadimenti, tra contemporaneità che si aprono in esistenze inesprese e attuali instabili, lungo linee di fuga che attraversano, tagliando, le molteplicità.

È questo il tempo che si riconosce come *Aïon* e che è interno alle dinamiche dei piani di consistenza, che si diffonde in ogni dimensione dello spazio liscio, che è nei punti più interni e profondi degli infiniti ripiegamenti. Esso interviene prima di ogni rappresentazione, è nel dramma e nella festa, prima di ogni riconoscimento e determinazione, la contemplazione dall'esterno richiede un novo tempo dopo il salto dell'estrazione dell'evento. Questo tempo, contrariamente al primo, è in un ordine di successione, fissa soggetti e cose, svela forme irrigidite nei passi delle misure, è *Chronos* tra i banchi dei piani di organizzazione. *Aïon* è il tempo della vita, di chi è incluso negli eventi partecipandone alle intensità; *Chronos* è il tempo della contemplazione, di chi dall'esterno organizza i piani delle rappresentazioni in schemi di senso, e la ripetizione è la ricorrenza dell'"uguale".

Ogni tempo è più tempi, ciascuno dei quali è attraversato da linee di temporalità divergenti, che a limite contengono il punto massimo delle variazioni delle serie, le *ultime* dimensioni di molteplicità coesistenti (dove il termine *ultime* non esprime uno stato finale, ma un tempo infinitamente prossimo all'attuale e alla permanenza dei passati). Ognuno di noi vive simultaneamente su più linee di temporalità, in un presente plurale, in un punto dello spazio liscio, in cui gradi di attualizzazione affiorano per la coesistenza delle virtualità correlate che contengono altre vite in differenti orizzonti di eccezione. Siamo nel tempo dei presenti sia se saltiamo da una linea a un'altra lungo le linee di fuga, sia se il presente varia per il trascorrere in diversi ambienti aumentando le proprie dimensioni. Siamo in un tempo *ordinale* multilineare e

multidimensionale che sostituisce una sua concezione *cardinale* periodica e lineare, in cui gli istanti si organizzano in un'unica successione.

“L'antico e l'attuale presente non sono dunque come due istanti successivi sulla linea del tempo, ma l'attuale comporta di necessità una dimensione ulteriore con cui ri-presenta l'antico, e in cui anche si rappresenta. L'attuale presente non è trattato come l'oggetto futuro di un ricordo, ma come ciò che si riflette nello stesso tempo in cui forma il ricordo dell'antico presente.”¹ Il presente inteso come attuale si compone di aspetti coesistenti, uno scaturito dalla comparsa degli antichi presenti per la riproduzione di intensità, l'altro determinato dalla “riflessione”, dal proprio riconoscimento. Ed è proprio quest'ultima, la riflessione, a implicare una dimensione supplementare all'atto di divenire coscienza di un presente, rispetto al processo continuo dell'attualizzazione del passato. Ma in che modo il passato ritorna in un presente che lo contiene? Come può il presente arricchirsi dell'inatteso e riscoprirsi altrove rispetto la linea di percorrenza di un'idea, presupposta coerente a una successione causale di istanti? Da dove si arricchisce il presente se si riduce alla sola evoluzione del vissuto? Che reale valore assume un luogo se la contemporaneità degli oggetti, delle pietre, perdessero il loro uso? Esisto un'aia senza grano e danze?

“E' vano pretendere di ricomporre il passato partendo da uno dei presenti che lo immobilizzano, sia da quello che è stato, sia da quello rispetto al quale è ora passato. Non è possibile credere infatti che il passato si costituisca dopo essere stato presente, né in quanto compare un nuovo presente. Se il passato dovesse attendere un nuovo presente per costituirsi come passato, l'antico presente non passerebbe mai, né il nuovo farebbe la sua comparsa. Un presente non passerebbe mai se non fosse “nello stesso tempo” passato e presente, né mai un passato si costituirebbe, se non fosse costituito anzitutto “nello stesso tempo” in cui è stato presente.”² Viene compromessa l'idea di linearità del tempo, di un unico dispiegamento delle vite come traiettorie coerenti che riempiono superfici complanari, a vantaggio di una visione delle esistenze disperse in dinamiche interne di *ripiegamento*, lungo le quali inverare mutamenti di rotta per l'intersezione di generatrici o vite divergenti, oppure consumare l'attesa per gli stanti con salti tra serie convergenti all'infinito nel punto limite del caos inespresso.

Salti, quindi, linee di fuga, tagli tra le molteplicità, deviazioni, forze di contenimento e variazione lungo differenti presenti validi sia per le diverse vite, che per ciascuna di esse per la coesistenza di piani di attualizzazione. Ciascun tempo è protetto e dissolto da quell'aria o quello spazio, da quei punti di indiscernibilità che sostengono le tensioni di convergenza e di fuga nell'accadere dei presenti, con cui il passato, il “passato puro”, fonda da qui la sua coesistenza per il dispiegamento degli attuali.

Virtualità inesprese e presenti trascorsi formano un passato generale in cui coesistono forme sedimentate dai ricordi e segni come tracce di forze, lungo gradi intensità. [Il tempo è questa intensità dei corpi che insistono nel passato puro.] Il tempo è questa virtualità che trascende il contingente per includerlo nell'evento dell'attualizzazione.

Nel tempo ha luogo la “contemporaneità” del passato con il “presente che è stato”, primo paradosso³ che ci fornisce “la chiave del presente che passa, in quanto il passato è contemporaneo di sé come presente, ogni presente passa, e passa a vantaggio di un nuovo presente. Da ciò deriva un secondo paradosso, il paradosso della coesistenza. Infatti se ogni passato è contemporaneo al presente che è stato, tutto il passato coesiste col nuovo presente rispetto al quale è ora passato.”⁴ La contemporaneità del passato con il presente accaduto permette, tralasciando il passato ai limiti dell'accadimento dell'attuale, di riconoscere anche una loro coesistenza, e quindi di cogliere nel presente, come un apice di complessità, l'intero passato. Lo stesso tempo si contrae nella permanenza di un passato che fa succedere i presenti in nuove dimensioni, raccolte dai limiti delle tensioni delle molteplicità che sedimentano lo spazio. Il tempo preesiste allo spazio e al movimento che in esso ha luogo, di cui il passato è la sintesi, il presente (degli eventi e dello spazio) e il futuro (del progetto) sono l'incremento delle dimensioni. Del passato “non si può dire che era: non esiste più, non esiste ma si deve dire che insiste, coesiste, è. Insiste con l'antico presente, coesiste con l'attuale o il nuovo, in quanto è l'in-sè del tempo come fondamento ultimo del passaggio e, in tal senso, forma un elemento puro, generale, *a priori*, di ogni tempo. In effetti quando si dice che il passato è contemporaneo al presente che è *stato*, si parla necessariamente di un passato che non *fu* mai presente, poiché non si forma *dopo*.”⁵

¹ G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, Milano 1997, Raffaello Cortina Editore, pag. 108.

² Ivi, pag. 109-110.

³ Confronta Bergson *Materia e memoria*.

⁴ G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, cit. pag. 110.

⁵ Ibidem.

Il passato è una pura virtualità che preesiste al presente, il quale avviene per le dinamiche di attualizzazione che lo includono contraendolo. È questo il terzo paradosso della preesistenza: “ogni passato è contemporaneo al presente che è stato, tutto il passato coesiste con il presente rispetto al quale è passato, ma l’elemento puro del passato in generale preesiste al presente che passa. Vi è dunque un elemento sostanziale del tempo (un passato che non fu mai presente) che svolge la funzione di fondamento senza essere esso stesso rappresentato.”⁶ Il presente vissuto scaturisce, quindi, da una sintesi del tempo, intesa come una contrazione che involuppa gli istanti successivi indipendenti, che nel passato si danno in dinamiche di [ripetizione]. A questo presente si rapportano il passato e il futuro, il primo come istanti coesistenti nella sintesi della contrazione, il secondo come estensione, apertura al generale in funzione della propria attesa. Il presente nella sua sintesi include il passato e il futuro, il particolare e il generale, in un unico istante, che si dà come una nuova dimensione che fa muovere l’attuale, ossia il tempo nelle fibre dei corpi. Inoltre questa sintesi è passiva perché non è fatta dallo spirito, ma avviene nello spirito precedendo la sintesi attiva della memoria e della riflessione.

“Così la sintesi passiva trascendentale si fonda su questo passato puro dal triplice punto di vista della contemporaneità della coesistenza e della preesistenza. La sintesi attiva viceversa è la rappresentazione del presente, sotto il duplice aspetto della riproduzione dell’antico e della riflessione del nuovo. Quest’ultima è fondata dalla prima e, se il nuovo presente dispone sempre di una dimensione supplementare è perché si riflette *nell’*elemento del passato puro in generale, mentre l’antico presente è soltanto rimirato come particolare *attraverso* tale elemento.”⁷ Ne scaturisce che un nuovo presente determina un continuo incremento delle dimensioni, una differenza di potenziale, una variazione di intensità interna ai processi di attualizzazione dei presenti.

Deleuze, a partire da Bergson, sovverte l’immagine comune di un tempo composto da attimi allineati rigorosamente in un presente continuo e omogeneo, riconoscendo una coesistenza paradossale tra un passato puro, virtuale, che non si riduce ai presenti accaduti, vissuti, e che contiene tutte le dimensioni capaci di attualizzarsi, e un presente che contrae queste dimensioni in un unico evento simultaneo all’inclusione delle eccità, delle molteplicità correlate attraverso la loro dimensione limite, che sostanziano il movimento. La variazione dal cuore del tempo nella ripetizione degli istanti virtuali, si differenzia per l’intensità nei presenti vissuti da cui far scaturire le attese e restituire il futuro alle generalità del virtuale. Il passato puro preesiste al presente vissuto che si attualizza in una nuova dimensione che va a nutrire il primo, inverando nuove relazioni tra questa e le dimensioni del passato. Dall’altro lato il presente non si limita a realizzare delle dimensioni precostituite, possibili, prescelte nel passato, bensì ogni attualizzazione di un presente contiene tutte le differenze e le infinite relazioni in un solo punto, in cui l’intensità svela i limiti di concrezione delle forze in un eccità. Ogni presente attualizza una dimensione temporale la cui coesistenza è puramente intensiva, frammento di vita nei corpi e nei materiali su un livello, su una superficie di esistenza. Se per un attimo, infatti, si ritorna al secondo paradosso si evince, come fa notare Deleuze, che il passato non si “conserva” nel presente rispetto al quale è passato, ma si conserva in sé, “non essendo l’attuale presente se non la contrazione massima di tutto il passato che coesiste con *esso*. Occorrerà innanzitutto che tutto il passato coesista con *se stesso*, secondo gradi diversi di distensione e contrazione. Il presente è il grado più contratto del passato che coesiste col presente solo se il passato coesiste anzi tutto con sé, secondo un’infinità di gradi di distensione e di contrazione diversi, secondo un’infinità di livelli.”⁸

Il tempo si disperde contraendosi in piani di esistenza che le vite attraversano come onde di intensità, e per ciascun presente delle diverse vite una nuova dimensione ingravida il passato, racchiudendo tutte le altre in un evento. Ma questi piani non appartengono al solo passato, non si concludono in esso, ma si formano e variano per l’azione continua dei presenti attuali, la contrazioni dei quali, come massimi di serie, ne trascinano infiniti altri nella profondità del tempo, striandolo. Le pieghe infinitesime che comparivano dal buio di prossimità irrisolte, per un moto che dal di fuori accedeva alle profondità interstiziali, divengono ora echi del tempo per la contrazione di vite attuali. Queste come linee, traiettorie, compongono superfici di contrazione interne al passato puro, virtuale, su cui si fermano le tracce dei loro infiniti riverberi, come ripiegamenti sempre più prossimi fino al limite del tempo inespresso, liscio. Ogni vita si dà in presenti attuali come inflessioni su livelli di contrazione differenti, i presenti, attualizzandosi su più piani del passato, impastiscono generatrici per nuove superfici come mondi impossibili.

⁶ Ivi, pag. 110-111.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

“La successione dei presenti attuali non è se non la manifestazione di qualcosa di più profondo: il modo in cui ognuno riprende per tutta la vita, ma un livello o grado differente rispetto al precedente, tutti i livelli o gradi coesistenti e che si offrono alla nostra scelta dal fondo di un passato che non fu mai presente.”⁹ Pertanto ciò che percepiamo empiricamente come una successione lineare dei presenti, individuando tra essi, per gradi d'approssimazione, relazioni causali che li raccordino, nasconde una proliferazione di livelli coesistenti i quali rimandano ai differenti presenti che li attualizzano. Nel primo caso si è nel reale per il riconoscimento dei possibili, nell'altro nell'attuale per la variazione del virtuale. “In breve, ciò che viviamo empiricamente come una successione di presenti differenti dal punto di vista della sintesi attiva è anche *la coesistenza sempre crescente dei livelli del passato nella sintesi passiva.*”¹⁰ Ogni presenta attuale è la contrazione massima di tutto un passato, per l'intensità che si apre ai corpi per mezzo dell'attualizzazione, per il valore dei livelli di concrezione e per i loro rapporti virtuali. I livelli non sono rigidi, statici e non accolgono passivamente i processi di attualizzazione dei presenti, ogni vita si disperde in essi con gradi di tensione instabili, insediandosi su un piano piuttosto che in altri, liberamente, come un destino che ha smarrito gli ordini. “E quel che si dice di una vita, può dirsi di molte vite. Perché ogni vita è un presente che passa, una vita può riprodursi in un'altra ad un diverso livello, come se il filosofo e il porco, il criminale e il santo potessero rappresentare lo stesso passato ai differenti livelli di un gigantesco cono: ciò si chiama metempsicosi. Ognuno sceglie la propria altezza o il proprio tono, forse le proprie parole, ma l'aria è pur sempre la stessa, e sotto tutte le parole insiste uno stesso ritornello, su tutti i toni possibili e a tutte le altezze.”¹¹

Le coesistenze di diversi livelli, e il passaggio dall'uno all'altro per la successione dei presenti, fa sì che le attualizzazioni di due dimensioni non possano accadere contemporaneamente nella stessa vita. Ogni nuova dimensione sostituisce la precedente, sia che il passaggio avvenga da livelli impossibili, “epoche” o tra momenti di uno stesso piano, “ore”, ciò che si determina è un divenire del soggetto lungo i gradi di una continua trasformazione. In ogni attuale convergono miriadi di molteplicità percorse e relazionate a seconda delle intensità che tracciano il soggetto, le dimensioni lo individuano in un ora, in un tempo, in un epoca, che lo caratterizzano nell'istante di appartenenza ad un livello, ad un'altezza della propria esistenza tra le cose e nelle tensioni del corpo. Il tempo è questa variazione continua è questo accogliere nuove dimensioni tra quelle accadute e l'infinità di altre che non sono mai state e che gli appartengono come pure virtualità, è il passaggio tra le dimensioni. Il tempo è la differenza assoluta, è il riconoscere in una contemporaneità irrisolvibile la totalità delle differenze tra le dimensioni in un solo istante, che è l'istante della ripetizione. Non vi sono dimensioni dominanti, o permanenze in esse che le facciano riconoscere come riferimenti, non vi sono centri di organizzazione e riordino tra i valori, ogni dimensione esiste nella differenza che la lega alle altre, in questa vertigine ci vestiamo d'amore e odio negli eventi e tra le cose.

Siamo nella molteplicità, in cui le differenze si danno in un istante e ritornando si ripropongono nuovamente come differenze, ma su di un nuovo livello e così nel tempo. Ogni dimensione differisce dalle altre, coesistendo simultaneamente, il loro ritorno per mezzo dell'attualizzazione le ripropone su un livello, in cui la variazione dei contesti, delle intensità e delle relative connessioni, le restituisce i nuovi gradi di differenza. Le dimensioni ritornano, ma differendo, quindi su un altro livello, in un'altra dimensione [eterno ritorno], che involupa le altre predisponendosi per nuovi presenti attuali. La differenza è questo proliferare di differenze che il tempo ha in sé come potenza della ripetizione, in cui esse si implicano in un nuovo attuale, un nuovo piano in cui riaprire tutte le differenze in una virtualità potenziata. *Ogni attuale individua l'ora di un'esistenza*, ogni vita diviene in sé stessa, contenendo le altre in gradi di differenza in cui il corpo trasmette gli echi della ripetizione in intensità, come onde sulle superfici dei diversi mondi.

L'implicazione, il meccanismo che include in una dimensione le altre, restituisce il tempo alle dinamiche dello spazio liscio, in cui nessuna grandezza, velocità o parte, può essere divisa senza di fatto mutare la sua natura.

Ogni istante è il divenire di una complessità, ogni dimensione riformula una vita a partire dal passato puro, ogni esistenza è una complicazione di epoche, è “un sistema decentrato di echi” in un solo evento, da cui tracciare infiniti dispiegamenti possibili non causali. Come il *colpo di dadi* la molteplicità si ricompone da un sol gesto: ESSERE NUMERICAMENTE UNO E FORMALMENTE DIVERSO.

Le differenze coesistenti del passato garantiscono la libertà di attualizzazione dei presenti, ciascuno dei quali restituisce il corpo ad un livello superiore, ad una superficie, ad un sistema di forze che lo includono in

⁹ Ivi, pag. 112.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi, pag. 112-113.

nuove eccezioni. Il corpo implica, interiorizzandola, una molteplicità, ciascun corpo include il virtuale, il ritorno interno e simultaneo di ciascuna differenza nelle altre, nell'interminabile istantaneità dell'evento, *Aïon*. Il tempo dell'azione, organizzato nella successione di istanti nel circolo delle similitudini e delle ricorrenze, si spezza, e ad esso si sostituisce l'intensità della durata, linea astratta, virtuale che oltrepassa in profondità i corpi, punto limite e avvolgente delle infinite pieghe. Il cerchio perde il suo centro e la sua complanarità, il ritorno si svolge su altri piani inflettendosi per aderire ai nuovi corsi.

Il tempo si sfibra in infinite linee di fuga avvolgendo i cerchi lungo traiettorie attraverso le molteplicità. Ad ogni linea un evento che non si conclude nel presente nella sua effettuazione, ma proietta le virtualità insieme ai possibili eventi, il ricorrere delle molteplicità nell'unica ripetizione delle differenze per gradi di intensità futura, insieme al succedersi dei presenti di azioni in stati di cose. L'evento non si esaurisce in ciò che accade ma libera le potenze delle differenze fondanti in archi di tensioni e forze. Le cose e le circostanze oltrepassano la sola determinazione dei sensi e l'immagine della rappresentazione dell'intelletto; al di là di ogni percezione insistono innumerevoli altri punti di vista e di inclusione, in ciascuno dei quali si dispiegano, come un secondo grado di complessità, le infinite proliferazioni di virtualità inesprese.

Il punto in cui l'evento si sfalda e il tempo in cui noi entriamo in questo "di più di realtà", si riconoscono come "situazioni" ottiche, sonore, pure. Il movimento sospende la sua causalità, le azioni e le reazioni si disgiungono, sospesi sul punto limite di tutti gli accadimenti possibili, in un luogo privo di tempo o solo prima dell'attualizzazione di differenti tempi, le forme, la materia, le vite si perdono in imenei di sensi. Ci sembra di sprofondare in ogni poro di queste pietre allineate, di seguire ogni piega del vento nel più piccolo taglio, di sentire su ogni parte del nostro corpo il calore della luce che vivifica, in voli cosmici, ammassi di pulviscoli non sostenibili da alcun piano, di vibrare ad ogni tocco di pelli essiccate al sole e tese, prima del ritmo quando ormai la danza ha abbandonato i passi dell'incedere nello spazio. O forse è lo spazio a perdere i caratteri che lo legano agli spostamenti lineari, a situazioni senso motorie che presuppongono delle azioni e delle reazioni incardinate ai pieni e ai "vuoti" ad essi connessi, per divenire architettura *effimera* per il suo appartenere alle forme, luogo di inclusione e vita per gli eventi attualizzanti le diverse esistenze, "spazio qualsiasi" per situazioni puramente ottiche e sonore che restituiscono noi e le cose al continuo proliferare delle dimensioni nel ritorno del tempo. Lo spazio si apre a nuove forme di movimento che non conduce ad alcuno spostamento, ma ad un variare lungo archi di intensità spaziali, per gradi di profondità e altezze, e lungo livelli di temporalità coesistenti, per fasi di attualizzazione di passati virtuali. Le situazioni ottiche e sonore pure sono punti spaziali e temporali in cui gli individui, attraverso il corpo e il passato che lo contiene, include – in sé – le cose e i luoghi in una proliferazione dei sensi. Gli occhi abbandonano una visione distante e disinteressata, approssimandosi agli oggetti vi fanno ingresso e nello stesso tempo li accolgono, condividendone l'insieme di tensioni fino al limite in cui afferrarli non è più esclusiva prerogativa della mano. Gli occhi raddoppiano così la propria funzione ottica, divenendo "*optica*". Gli organi smettono di sommarsi in un organismo per disperdersi in un corpo in cui la simultaneità delle percezioni creano nuovi organi ed intensità nei diversi livelli del passato puro. È perché ciò accada non occorre un evento eccezionale ma riguarda la quotidianità delle esistenze, più che luoghi rimarchevoli, occorrono nuovi modi di vivere in essi, oltrepassare l'ordinario, disperdersi nel tempo e variare modulandosi per azione delle forze.

"Le situazioni quotidiane, come pure le situazioni-limite, non si segnalano per qualcosa di raro o di straordinario. È solo un'isola vulcanica di poveri pescatori. È solo una fabbrica, una scuola... Passiamo a fianco di tutto questo, anche della morte, anche degli incidenti, nella nostra vita abituale o in vacanza. Vediamo, più o meno subiamo una potente organizzazione delle materia e dell'oppressione. E non siamo privi di schemi senso-motori per riconoscere queste cose, sopportarle o approvarle, comportarci di conseguenza, tenuto conto della situazione, delle nostre capacità, dei nostri gusti. Possediamo degli schemi per voltarci dall'altra parte quando questo è troppo sgradevole, per ispirarci la rassegnazione quando è troppo orribile, per farci coinvolgere quando è troppo bello... Ma i nostri schemi senso-motori si inceppano o si rompono, allora può apparire un altro tipo di immagine: un'immagine ottico-sonora pura, l'immagine intera e senza metafora, che fa sorgere la cosa in se stessa, letteralmente, nel proprio eccesso d'orrore o di bellezza, nel proprio carattere radicale e ingiustificabile, perché essa non deve più essere *giustificata*, nel bene e nel male..."¹² Le immagini senso-motorie, prosegue Deleuze, sono dei cliché, sono dei filtri attraverso cui percepiamo le cose normalizzate da schemi definiti in ragione dei nostri interessi economici, delle nostre ideologie ed "esigenze psicologiche" la nostra percezione è un processo riduttivo della cosa, di una sua

¹² G. Deleuze, *L'immagine-movimento Cinema 2*, Milano 2004, Ubulibri, pagg. 31-32.

parcellizzazione, in cui i sensi (anch'essi suddivisi) ricoprono un ruolo di controllo che la depurano da una serie di complessità altrimenti irrisolvibili. [ecceità]

Occorre oltrepassare i cliché, interrompere i legami senso-motori che riducono le immagini a percorsi di significato nutriti dalle dottrine, cogliere i valori lungo i gradi delle molteplicità, in cui le cose si danno prive di metafore. "Bisogna scoprire gli elementi e i rapporti distinti che ci sfuggono in fondo a un'immagine oscura: mostrare *in cosa e come* la scuola è una prigione, i grandi complessi edilizi sono delle prostituzioni, i banchieri sono degli assassini, i fotografi sono degli imbrogliatori, letteralmente, senza metafora."¹³

Svincolare l'immagine dai processi di normalizzazione è cogliere le cose prima che siano state rese sorde alla vista. Cogliere le grida dello spazio in una grotta come tra gli edifici delle periferie, coesistenze di epoche e di vite che sostengono i luoghi e "associare all'immagine ottica-sonora forze immense che non sono quelle di una coscienza puramente intellettuale, e nemmeno sociale, ma di una profonda intuizione vitale"¹⁴, sono i due momenti di un unico riconoscimento che restituisce le cose ancora prive di un volto e di un nome, aprendole al proliferare delle dimensioni.

Le immagini ottiche-sonore pure si stabiliscono in uno "spazio qualsiasi", prima della determinazione dei suoi caratteri, ancora prima della sedimentazione delle forme, in questo spazio liscio il tempo si dà come virtualità, passato, le cui dimensioni sostengono i movimenti, là dove le immagini, in blocchi di spazio-tempo, anticipano gli intervalli tra le percezioni e le azioni.

Nell'immagini movimento l'assenza dei corpi fa sì che tutto appaia come figure di luce e linee di tensione, le immagini ottiche-sonore-tattili si insediano in esse cogliendo, come vibrazioni, tali figure in un eccesso di suoni, colori, rugosità e piani, da cui ogni presente traccia un piano di forme come un'ulteriore dimensione tra i bordi della molteplicità. In questo punto della contemplazione pura ogni cosa passa simultaneamente per "piani differenti", a seconda del suo appartenere ad una dimensione o ad altre, varia la sua immagine, la faccia, che si apre al sistema di relazioni del presente attuale. È il "riconoscimento attento" di Bergson che restituisce gli oggetti alla profondità delle loro interne differenziazioni, contro un "riconoscimento abituale" che lega le cose in percorsi di utilità, in movimenti d'uso per il riconoscimento senso-motorio.

L'immagine-ottica pura, pur cogliendo le cose, i contesti, nell'istante precedente ad ogni possibile, e quindi prima di qualsiasi concatenamento con altre cose e situazioni in un gioco di rimandi, opposizioni e similitudini, restituisce ciascun oggetto ad una singolarità essenziale, inteso come limite di un attuale nel persistere della virtualità. "A questo o quell'altro aspetto della cosa corrisponde una zona di ricordi, di sogni o di pensieri: ogni volta è un piano o un circuito, sicché la cosa passa per un'infinità di piani o di circuiti che corrispondono ai suoi *strati* o ai suoi aspetti. A una diversa descrizione corrisponde una diversa immagine mentale virtuale, e viceversa: un altro circuito."¹⁵

L'immagine ottica pura apre la cosa all'infinità di strati a cui si predispone di appartenere, e per ciascun attuale, o presente, la differenziazione dei circuiti (piani) impone una sostituzione dell'immagine dell'oggetto, la creazione di una nuova in luogo della precedente per ciascuna vita, di più immagini simultanee per le diverse esistenze. Il proliferare di questi strati attuali, verticalmente per la sincronia di piani di esistenza, e orizzontalmente per il movimento puro per ogni singola vita, formano un'"unica realtà fisica" e una "medesima realtà mentale, memoria o spirito".

Ad essere messo in discussione è lo schema che raffigura la percezione attenta che procede per impulsi e reazioni progressivi, lineari, in cui la cosa, eccitando le sensazioni, inverte le idee, che al loro volta intervengono in punti sempre più lontani nell'intelletto e che restituiscono delle immagini parziali e distanti dall'oggetto stesso, inficiando ogni possibilità di farvi ritorno. La cosa, invece, restituita alla virtualità delle sue interne coesistenze e in particolare al ritorno delle diverse attualità, rientra in un "circuito" che la tiene in uno stato di tensione con il soggetto che la percepisce e i contesti che la sostengono così che le vibrazioni generate da un oggetto possano ritornare ad esso, dopo aver percorso gradi di differenze e valori. Nella percezione riflessa "un atto di attenzione implica una tale solidarietà tra lo spirito e il suo oggetto è un circuito così ben chiuso, che non si potrebbe passare a degli stati di concentrazione superiore senza creare di sana pianta altrettanti circuiti nuovi che avvolgano il primo e che tra di loro abbiano in comune soltanto l'oggetto percepito."¹⁶

Di qui lo schema dei cerchi della memoria di Bergson, che Deleuze riprende, in cui man mano che i ritorni della memoria ricreano l'oggetto sui diversi piani di attualizzazione, la realtà li raccoglie, nello spazio delle

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ivi, pag. 33.

¹⁵ Ivi, pag.59.

¹⁶ H. Bergson, *Materia e memoria*, Bari 2004, Editori Laterza, pag. 87.

virtualità, con echi o riverberi di sollecitazioni sui diversi strati che la compongono come infiniti ripiegamenti.¹⁷

In questo meccanismo di propagazione dell'oggetto nelle dimensioni virtuali della memoria, fino ai cerchi più esterni delle "immagini-ricordo" e "dell'immagine-sogno", e negli stati interni della materia, un ruolo di particolare rilievo ricopre il circuito più stretto in cui l'oggetto si dà "con l'immagine consecutiva che ritorna a coprirlo"¹⁸, ricordo immediatamente consecutivo alla percezione. In questo cerchio prossimo l'oggetto restituisce la propria immagine come virtuale, o meglio l'oggetto virtuale sostiene il reale come bordo limite delle dimensioni delle molteplicità, in cui l'oggetto "presente" può attualizzarsi per le dinamiche delle ripetizioni (propagazione di cerchi decentrati sull'asse dell'oggetto reale). Questo cerchio contiene il virtuale e l'attuale come due facce di un'unica immagine, come limite comune di due grandezze incommensurabili. E' questa l'immagine-cristallo, insieme concretezza e complessità della riflessione nel punto limite di coesistenza delle virtualità. "L'immagine-cristallo, o la descrizione cristallina, ha ben due facce che non si confondono. La confusione tra reale e immaginario è un semplice errore di fatto e non concerne la loro discernibilità, la confusione avviene solo "nella testa" di qualcuno. L'indiscernibilità invece costituisce un'illusione oggettiva non sopprime la distinzione delle due facce, ma la rende inassegnabile poiché ogni faccia assume il ruolo dell'altra in una relazione che si può definire di presupposizione reciproca, o di reversibilità. Non esiste infatti virtuale che non diventi attuale in rapporto all'attuale, poiché l'attuale diventa virtuale all'interno di questo stesso rapporto: sono un diritto ed un rovescio perfettamente reversibili."¹⁹ E' possibile sviluppare circuiti sempre più esterni, in strati sempre più profondi della realtà e a livelli sempre più estesi nella memoria, ma il limite interno di questo rapporto è il cerchio più stretto racchiuso in un punto: punto di indiscernibilità, che costituisce la "coalescenza" tra immagine attuale e immagine virtuale. Da questo punto ogni descrizione è vana se non si racconta l'oggetto a partire dall'immagine-cristallo lungo i riflessi delle diverse facce, in cui le diversità coesistono nella loro condizione di indiscernibilità tra il presente e il passato puro. Secondo Deleuze infatti così come si percepiscono le cose "dove sono" installandosi in esse, così i ricordi vanno colti lì dove risiedono, nel passato in generale, tra immagini puramente virtuali, che nessun presente ha ancora svelato.

L'immagine-cristallo si arricchisce di nuovi aspetti di complessità, al circuito limite di prossimità tra il virtuale e l'attuale, si aggiungono nel suo interno nuovi circuiti virtuali più profondi in cui i primi si immergono per definire gradi di attualità nel virtuale, progressivamente più prossimi ai termini del primo circuito. Come nel secondo schema di Bergson in *Materia e Memoria*, se si individua in un cono il vertice S, come la percezione attuale "che ho nel mio corpo", e la superficie AB della sua base, come insieme di virtuali in un passato puro, tale da comporre in una veste tridimensionale il primo circuito dell'immagine-cristallo, ogni sezione compresa tra S e AB rappresentano gradi di virtualità correlata ai due estremi. Quindi se si individua il piano P passante per il punto S come "piano mobile della mia attuale rappresentazione dell'universo"²⁰, le diverse sezioni lungo il cono apparirebbero come differenti posizioni del piano per nuovi livelli di attualizzazione. Per ogni superficie A'B', A''B'' e così via corrisponderebbero nuovi punti S', S''..., per nuovi attuali su AB e tra AB e S. La coincidenza spaziale tra una qualsiasi superficie A'B' e un punto S', fa sì che si possa considerare la superficie come il termine di una ripetizione o il grado di una molteplicità che sostiene un presente tra altri definiti dalle diverse inclinazioni del piano nel punto S, e per il percorrere del piano P l'infinità dei punti tra l'attuale S e il virtuale AB. Nell'infinità dell'immagine-cristallo si ritrovano i limiti interni dei processi coesistenti di differenziazione in seno al succedersi delle ripetizioni, fino ai margini traccianti dell'universo. "Tutto è compreso nella capacità di amplificazione dell'insieme costituito dal germe e dall'universo. Le memorie, i sogni, i mondi stessi sono soltanto circuiti relativi apparenti che dipendono dalle variazioni di questo Tutto. Sono gradi o modi di attualizzazione che si scaglionano tra questi due estremi dell'attuale e del virtuale: l'attuale e il *proprio* virtuale sul piccolo circuito, le virtualità in espansione nei circuiti più profondi."²¹

¹⁷ Nota da inserire

¹⁸ Ivi, pag. 88.

¹⁹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento Cinema 2*, cit. pagg. 83-84.

²⁰ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit. pag. 128.

²¹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento Cinema 2*, cit. pagg. 95-96.

Dai margini coalescenti dell'immagine-cristallo, indiscernibili per la loro intimità con il tempo, affiorano gradi di esistenze disciolte sui mondi fino ai bordi di molteplicità, che come stadi, dimensioni limite, colgono "facce" di virtualità preesistenti. In esse confluiscono ricordi e memorie mai accadute, passato puro appunto, l'unico capace di cogliere e sostenere il variare, il dispiegamento, delle molteplicità instabili, secondo punti di attualizzazione che referenziano il virtuale ai contesti delle cose. Il cristallo è l'immagine del tempo nel suo doppio verso, presente concreto e passato, materiale sedimentato tra ecceità e totalità di eventi in balia di forze, intensità. Ogni cosa e noi siamo nel tempo, sia se accadiamo sia se ci disperdiamo in rivoli di esistenze inesprese, a tal punto che la soggettività – come sostiene Deleuze – non è mai la nostra ma è il tempo, il virtuale, mentre l'oggettività è l'attuale. Il tempo ci coglie nella nostra interezza prima e durante la determinazione delle cose, così da aprire i valori non solo a un reale riconosciuto, ma al non ancora, a ciò che potrebbe essere, che non è stato e che non sarà mai, e che affiora esclusivamente in immagini-cristallo. "Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato, differenti per natura uno dall'altro o, ed è lo stesso, deve sdoppiare il presente in due direzioni eterogenee, di cui una si slancia verso l'avvenire e l'altra ricade nel passato...L'immagine-cristallo non era il tempo, ma si vede il tempo nel cristallo. Nel cristallo si vede l'eterna fondazione del tempo, il tempo non-cronologico, Kronos e non Chronos. È la potente Vita non-organica che rinserra il mondo. Il visionario, il veggente, è colui che vede nel cristallo e ciò che vede è lo zampillo del tempo come sdoppiamento, come scissione."²²

Non è solo il presente a definire la vita, ma una linea orizzontale e continua di presenti, per ognuno dei quali virtualmente, in profondità, si apre un passato che lo contiene e che lo lega ai passati di altri presenti, così coesistendo e definendo i gradi di un'unica contemporaneità. In ogni presente, il presente di ogni stagione; in ogni nascita, la nascita di ogni morte; in ogni vita, tutto il resto. L'immagine-cristallo rivela proprio questa immagine-tempo diretta, la coesistenza dei presenti che passano e dei passati che si conservano, individua l'esistenza della virtualità in generale che contiene immagini-ricordo come attualizzazione dei ricordi puri. Il passato non è l'immagine ricordo ma è il tempo nella sua complessa proliferazione di ricordi e attuali che ci sostiene. "La memoria non è noi, siamo noi a muoverci in una memoria-Essere, in una memoria mondo."²³ Il presente non è altro che l'apice di uno *spazio temporale* che racchiude i suoi infiniti gradi di complessità, di molteplicità coesistenti, che partecipano all'attuale come convergenza dei loro bordi nel limite di una nuova dimensione.

"Il presente è il grado più contratto del passato", limite estremo dei circuiti che progressivamente tracciano i luoghi della memoria e gli strati più profondi della realtà a partire dall'oggetto e dalla sua immagine consecutiva alla percezione. Il presente è il punto di convergenza di due spazi, temporale e fisico, in cui il primo sostiene la crescita del secondo nell'attualizzazione delle diverse vite, in cui l'intensità dei sistemi tensionali si tramutano in forze per l'azione dei corpi nella materia.

Ciò significa che il mio presente consiste nella coscienza che io ho del mio corpo. "Bisogna dunque che lo stato psicologico che chiamo il "mio presente" sia contemporaneamente una percezione dell'immediato passato e una determinazione dell'immediato futuro. Ora, l'immediato passato, in quanto percepito, è, come vedremo, sensazione, poiché ogni sensazione traduce una lunghissima successione di vibrazioni elementari; e l'immediato futuro, in quanto si determina, è azione e movimento. Il mio presente è dunque contemporaneamente sensazione e movimento; e poiché il mio presente forma un tutto indiviso, questo movimento deve dipendere da questa sensazione, prolungarla in azione. Da ciò concludo che il mio presente consiste in un sistema combinato di sensazione e movimenti. Il mio presente è, per essenza, senso-motorio."²⁴

²² Ibidem.

²³ Ivi, pag. 113.

²⁴ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit. pag. 117.

Il presente è il processo che forma per me il mio corpo, come concrezione limite di differenze lungo linee di fuga, che lo connettono alle cose sia per la loro essenza *materiale* in moti infinitesimi, che per la loro consistenza in azioni e spostamenti. L'attualizzazione del mio corpo precede il riconoscimento degli organi in quanto la sensazione non scaturisce dalle cose, ma è l'esito del formarsi di immagine-ricordo in seno al virtuale, fino al punto limite di inclusione del reale sul piano mobile della mia rappresentazione attuale dell'universo.

Due serie intorno un unico punto di indiscernibilità, intorno a cui si avvolge il mio corpo partecipando, contemporaneamente, al variare delle dimensioni del tempo e al variare delle forme dei corpi e delle linee di moto.²⁵ Da un lato quindi il passato in generale, virtualità, che prescinde dai corpi e da ogni reale determinato, in cui risiedono i puri ricordi; dall'altro le sensazioni attuali a partire dal punto limite di concrezione del virtuale, in cui i corpi colgono il presente dei gradi di molteplicità nell'istante di una nuova dimensione.

“Bisogna decidersi: la sensazione è, per essenza, estensiva e localizzata: è una fonte di movimento; il puro ricordo, essendo inestensivo ed impotente, non partecipa in alcun modo alla sensazione. Ciò che chiamo il mio presente è il mio atteggiamento di fronte all'immediato futuro, è la mia azione imminente. Il mio presente proprio, dunque, senso-motorio. Del mio passato diventa immagine, e di conseguenza sensazione almeno nascente, soltanto ciò che può collaborare a quest'azione, inserirsi in questo atteggiamento, in una parola, rendersi utile; ma, non appena diventa immagine, il passato lascia lo statuto di puro ricordo e si confonde con una certa parte del mio presente.”²⁶

E' strano, si domanda Bergson, come sia possibile, per la maggior parte degli individui, riconoscere l'esistenza di immagini attuali oltre quelle realmente percepite (come accade quando si dà per scontato l'esistenza, oltre la stanza in cui siamo, di altre camere, del resto della casa e della città), e nello stesso tempo rifiutare l'esistenza di piani temporali virtuali, ossia inespressi. Il punto di attualizzazione del presente richiede l'esistenza delle due serie, “temporale e spaziale”,²⁷ la prima come dinamica e proliferazione delle molteplicità nella ripetizione della differenza, la seconda come luogo delle azioni tra i corpi colti in movimenti e deformazioni.

Queste due serie corrispondono ai due reggimi dell'immagine “organico-cristallina”, che Deleuze riconosce nella descrizione e nella narrazione cinematografica. Le descrizioni organiche, infatti, presuppongono che gli oggetti siano esterni e preesistenti e che dinanzi e intorno ad essi si possano svolgere situazioni senso-motorie, e che il reale si riconosca nella sua continuità, superando possibili interruzioni attraverso raccordi, in un “regime di relazioni localizzabili”, di connessioni “causali e logiche”.

Diversamente le descrizioni cristalline creano il proprio oggetto, lo collocano in dinamiche di variazioni che appartengono alla scena rinviando a situazioni puramente ottiche e sonore prima che accada ogni prolungamento motorio; ora il reale perde le sue connessioni causali e i legami di continuità, mentre attuali decoesi sottendono legami complessi con i gradi di virtualità.

Ancora, se rapportati alla narrazione, l'organico si svolge nei fatti all'interno di situazioni che tendono al vero, e all'interno del loro schema senso-motorio definiscono uno “spazio odologico” all'interno di campi di forze, che però tendono alla risoluzione delle interne tensioni. “Movimenti e azioni possono presentare molte anomalie apparenti, rotture, inserzioni, sovrapposizioni, obbediscono nondimeno a leggi che rinviano alla distribuzione di *centri di forze* nello spazio. In termini generali, possiamo dire che il tempo è oggetto di una rappresentazione indiretta, per quanto derivi dall'azione, dipenda dal movimento, sia dedotto dallo spazio. Per quanto scompigliato sia, dunque, resta per principio un tempo cronologico.”²⁸ Nella narrazione cristallina le situazioni ottiche-sonore pure si pongono in un nuovo rapporto con le forze, non cogliendo gli esiti delle sollecitazioni come spostamenti verificabili nello spazio euclideo, ma ponendosi all'interni delle

²⁵ Nota “più in generale.....nostro presente” pag.118. M M

²⁶ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit. pag. 119.

²⁷ Nota assi

²⁸ G. Deleuze, *L'immagine-movimento Cinema 2*, cit. pag. 145.

tensioni, dove la simultaneità e la variazione delle sollecitazioni inibisce situazioni senso-motorie regolari, rappresentabili in relazioni causali. Il movimento diviene instabile lungo archi di forze coesistenti, in punti instabili di raccordo, in traiettorie per piani traccianti il virtuale, fino al limite di una nuova dimensione che il tempo genera ai margini di un nuovo presente, di un nuovo cristallo. “Il movimento può comunque esagerare, essere incessante, diventare un movimento di mondo, un moto browniano, una stasi, un incrociarsi, una molteplicità di movimenti di scale differenti. Quel che conta è che le anomalie di movimento, invece di essere accidentali o eventuali, diventano l’essenziale.”²⁹

Si compone così un’immagine di spazio capace di accogliere tali movimenti, di variare per le interne dinamiche, di disperdersi tra i livelli del passato puro in cui il tempo lungo linee di fuga sostiene le molteplicità e i campi di tensioni irrisolti fino al limite di concrezione delle esistenze. Siamo in uno [spazio liscio] preesistente agli oggetti e alle loro forme, in cui gli *oggetti* si danno come echi di modulazione e in movimenti inconsueti, dai gradi più prossimi dell’attuale alle profondità interne della materia. “E’ la particolarità di questi spazi che i loro caratteri non possano essere spiegati in maniera esclusivamente spaziale. Implicano relazioni non localizzabili. Sono presentazioni dirette del tempo. Non abbiamo più un’immagine indiretta del tempo che deriva dal movimento, ma un’immagine-tempo diretta da cui il movimento deriva. Non più un tempo cronologico che può essere scompigliato da movimenti eventualmente anormali, abbiamo un tempo cronico, non-cronologico, che produce movimenti necessariamente “anormali”, essenzialmente *falsi*.”³⁰ Il movimento liberato dagli stati degli spostamenti, incluso nella stessa propagazione e contrazione del tempo, permea le cose vivificandole in nuovi stadi nelle diverse dimensioni. E’ il porsi all’interno del tempo, che garantisce l’ingresso in questo spazio, prima che l’immagine-sogno e l’immagine-ricordo compaiano, attualizzando queste ultime in schemi senso-motori di cui propongono l’ampliamento o la riduzione pur non riuscendo a proliferare nel virtuale. Al di là del sogno e il ricordo, che sfilano nel virtuale senza aderirvi, è la nozione di verità che si sfilaccia nei rivoli dei “futuri contingenti” nella coesistenza degli attuali, nell’impossibilità di mondi paralleli, che rivalutano la nietzschiana “potenza del falso” contro le verità imbrigliate su schemi di concetto. E’ sufficiente accorgersi della non necessaria veridicità di tutti i passati, per scoprire la reale forza della narrazione falsificante dei presenti attuali. La narrazione veridica implode tra i termini di una differenziazione fino al limite interno, differenziale di una soggettività irrisolta, lasciando emergere i caratteri instabili, cangianti, delle cose che il falso raccoglie come possibilità e atti di una verità non data. Dispiegamento della potenza ennesima del falso. “La narrazione non è più una narrazione veridica che si concatena con descrizioni reali (senso-motorie). Avviene contemporaneamente che la descrizione diventi il proprio oggetto e la narrazione diventi temporale e falsificante. La formazione del cristallo, la forza del tempo e la potenza del falso sono strettamente complementari e non cessano di implicarsi come nuove coordinate dell’immagine.”³¹

Il vero implicava la permanenza di valori predeterminati nel suo carattere fondante, la corrispondenza ad essi avveniva attraverso procedure di raffronto sulla base della somiglianza, l’efficace dei giudizi si fondava sulla scelta del modello e sui gradi di apparenza colti nell’oggetto. Il falso lascia emergere miriadi di sensi dall’interno del rapporto delle forze, ognuna in azione lungo centri instabili che tracciano le cose prima di ogni apparenza, di nomi e attributi, nel loro darsi come corpi, esse stesse come forze, campi di tensioni instabili in cui le “aberrazioni dei movimenti” acquistano indipendenza e le differenze proliferano nell’eternità del ritorno.³²

E i movimenti aberranti e i sistemi senso-motori non si confondono, scissi da una differenza di natura che subordina il primo ad una immagine-tempo diretta, ed associa il secondo ad una immagine-tempo indiretta che, per mezzo dell’intervallo, determina l’immagine-azione ed il moto come spostamento dei corpi. Il movimento aberrante invece ha luogo nel *mezzo*, tra il circuito

²⁹ Ivi, pag. 145

³⁰ Ivi, pagg. 146-147.

³¹ Ivi, pag. 149

³² Nota a sinistra pag. 161 it.

prossimo, virtuale e l'attualità del presente senza mai pervenirvi, rimandando ad un nuovo presente tra essi compresso, ogni volta il tempo apre una nuova dimensione per il riconoscimento di un attuale.

Ed è questo movimento che richiama l'immagine-tempo come riverbero (ritmo) dell'immagine attuale con il proprio virtuale; è in questo movimento che l'attuale si dà nella sua natura sfingea, attuale e virtuale, insieme, indiscernibili, reale ed immaginario, cristallo. In quest'ultimo compare il tempo non nel suo corso empirico come successione di presenti, né come rappresentazione indiretta o intervallo, ma nella sua rappresentazione diretta, nel suo sdoppiarsi in presente che trascorre e passato che si conserva raccogliendosi nel virtuale. A presentarci questa immagine del tempo sono i cronosegni sia in relazione ai suoi rapporti interni che alla "qualità intrinseca" di ciò che in esso avviene. Nel primo caso ci troviamo *nell'ordine del tempo* e i cronosegni ci presentano l'immagine-tempo diretta come "la coesistenza di tutte le falde del passato, con la trasformazione topologica di queste falde e il superamento della memoria psicologica in direzione di una memoria-mondo. A volte è la simultaneità di punte di presente, punte che rompono con ogni successione esterna e operano salti quantici tra i presenti raddoppiati del passato, del futuro e del presente stesso."³³ Nel secondo caso i cronosegni ci restituiscono il "*Tempo come serie*", che definisco il divenire "come ciò che trasforma una successione empirica in serie: una raffica di serie. Una serie è una successione di immagini, che tendono però in se stesse verso un limite, che orienta e ispira la prima successione (il prima) e dà luogo a un'altra successione organizzata come serie che tende a sua volta a un altro limite (il dopo). Il prima e il dopo non sono più dunque determinazioni successive del corso del tempo, ma le due facce della potenza, o il passaggio dalla potenza a una potenza superiore. L'immagine-tempo diretta non appare qui in un ordine di coesistenza o di simultaneità, ma in un divenire come potenziamento, come serie di potenze."³⁴

Nel primo caso siamo nello spazio liscio in cui la determinazione dei piani di consistenza genera il passaggio da un passato virtuale alle punte dei presenti attuali validi per i diversi piani, in cui l'affiorare come echi d'immagini-movimento tracciano figure di luce come blocchi di spazio tempo. Nel secondo caso siamo all'interno delle dinamiche delle forze, della loro differenza di potenziale che il divenire traccia per linee di approssimazione al limite dell'irreale.

³³ Ivi, pag. 303.

³⁴ Ibidem.

Bibliografia

- Adorno P., *L' arte italiana*, Casa editrice G. D'Anna, Firenze 1986.
- Adorno T., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1978.
- Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions Gallimard, Seuil 1980. cons. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.
- Barthes R., *Sade, Fuorier, Loyola*, Editions du Seuil, Paris 1971. cons. *Sade, Fuorier, Loyola*, Einaudi, Torino 1977.
- Berenson B., *Estetica, etica, e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Electa, Firenze 1948.
- Bergson E., *L'Evoluzione Creatrice*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli.
- Bergson H., *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris 1959. cons. *Materia e memoria*, Edizioni Laterza, Bari 2004.
- Bergson H., *Saggio sui dati immediati di coscienza*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Bloch E., *Geist der Utopie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a M. 1964. cons. *Spirito dell' utopia*, La Nuova Editrice, Firenze 1992.
- Borges J. L., *Libro de sueños*, Torres Agüero editor, Buenos Ayres 1976. cons. *Libro dei sogni*, Franco Maria Ricci Editore, Parma 1985.
- Borges J. L., *Finzioni*, Einaudi, Torino 1967.
- Bruno G., *L'arte della memoria. Le ombre delle idee*, Milano 1966.
- Bruno G., *Gli eroici furori*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999.
- Calvino I., *Le Cosmicomiche*, A. Mondatori, Milano 1993.
- Caronia A., *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*. Franco Muzzio Editore, Padova 1996.
- Croce B., *Estetica*, Adelphi edizioni, Milano 1990.
- Deleuze G., *Le Bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1966. cons. *Bergsonismo*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.
- Deleuze G., *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuti, Paris 1983. cons. *Cinema 1. L'immagine-tempo*, Ubulibri , Milano 1997.
- Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*. Les Éditions de Minuti, Paris 1985. cons. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri , Milano 1997.

- Deleuze G., *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968. cons. *Differenza e Ripetizione*. Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- Deleuze G., *Foucault*, Les Éditions de Minuti, Paris 1986. cons. *Foucault*, Feltrinelli, Milano 1987.
- Deleuze G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981. cons. *Francio Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2002.
- Deleuze G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuti, Paris 1988. cons. *La piega, Leibniz e il Barocco*, Giulio Einaudi editore, Torino 1990.
- Deleuze G., *Logique du sens*, Les Éditions de Minuti, Paris 1969. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Deleuze G., Guattari F., *Milles plateaux. Capitalism et schizophrénie*, Les Éditions de Minuti, Paris 1980. cons. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Volume I-II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.
- Deleuze G., *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 1962. cons. *Nietzsche e la filosofia*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002.
- Deleuze G., *Marcel Proust et les signs*, Presses Universitaires de France, Paris 1964. cons. *Marcel Proust e i segni*, Giulio Einaudi editore, Torino 1967.
- Deleuze G., *Saggi*, Edizioni Lerici, Cosenza 1976.
- Deleuze G., *Spinoza. Philosophie pratique*, Les Éditions de Minuti, Paris 1981. cons. *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerini e Associati, Milano 1998.
- Deleuze G., *Un manifeste de moins*, Éditions de Minuti, Paris 1979. cons. Bene C., Deleuze G., *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002.
- Derrida J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.
- Diderot D., *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*. cons. *Trattato sul Bello*, Piccola Enciclopedia, Milano 1995.
- Dostoevskij F., *I fratelli Karamazov*, Garzanti, Milano 1974.
- Dostoevskij F., *Memorie di una casa morta*, Rizzoli Editore, Milano 1950.
- Dostoevskij F., *Ricordi dal sottosuolo*, Feltrinelli, Milano 1974.
- Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- Fiedler K., *L'attività Artistica*, Neri Pozza Editore, Venezia 1963.
- Fiedler K., *Aforismi sull'arte*, TEA, Milano 1994.
- Focillion H., *Elogio della Mano*, Einaudi, Torino 1990.
- Foucault M., *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Foucault M., *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1969. cons. *L'archeologia del sapere*, RCS Rizzoli Libri, Milano 1971.
- Fromm E., *The forgotten language*, 1951. cons. *Il linguaggio dimenticato*, I Garzanti, Milano 1973.
- Givone S., *Storia dell' estetica*, Laterza, Bari 1988.
- Gombrich E. H., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973.
- Grassi E., *Potenza della fantasia*, Guida Editori, Napoli 1990.
- Hall E. T., *The hidden dimension*, 1966. cons. *La dimensione nascosta*, RCS Libri, Milano 1998.

- Hardt M., *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
cons. *Gilles Deleuze. Un Apprendistato in Filosofia*, a-change, Milano 2000.
- Hegel G. W. F., *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italiana Editrice, Firenze 1960.
- Hegel G. W. F., *Scienza della logica*, Laterza, Bari 1924.
- Heidegger M., *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1984.
- Heidegger M., *La poesia di Holderlin*, Adelphi Edizioni, Milano 1995.
- Heidegger M., *Vorträge und Aufsätze*, cons. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.
- Holderlin F., *Le liriche*, Adelphi Edizioni, Milano 1999.
- Holderlin F., *Scritti di estetica*, Mondadori Editore, Milano 1996.
- Jameson F., *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, Il Poligrafo, Padova 1994.
- Jung C.G., *L'analisi dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1978.
- Kafka, *Tutti i racconti*, A. Mondadori Editore, Milano 1989.
- Kandinsky W., *Über das geistige in der kunst, insbesondere in der malerei*. cons. *Lo spirituale nell' arte*, Bompiani, Milano 1989.
- Kandinsky W., *Punto linea superficie*, Adelphi, Milano 1996.
- Kant I., *Critica del giudizio*, Laterza, Bari 1997.
- Katz D., *Gestaltpsychologie*, Benno Schwabe & Co., Basilea 1948. cons. *La psicologia della forma*, Edizione Universale Bollati Boringhieri, Torino 1979.
- Kierkegaard S., *Enten – Eller*. cons. *Aut – Aut*, Arnaldo Mondadori Editore, Milano 1956.
- Klee P., *Confessione Creatrice*, Abscondita, Milano 2004.
- Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1970.
- Kosko B., *Fuzzy Thinking: The New Scienze of Fuzzy Logic*, Hyperion, 1993. cons. *Il fuzzy-pensiero: Teoria e applicazioni della logica fuzzy*, Baldini&Castoldi, Milano 1995.
- Kubler G., *The Shape of Time*, Yale University Press, 1972. cons. *La forma del tempo*, Giulio Einaudi editore, Torino 1976.
- Leibniz G.W., *La monadologia*, RCS Libri, Milano 1996.
- Lewis O., *La cultura della povertà*, Il Mulino, Bologna 1968.
- Levy P., *Qu'est-ce que le virtuel?*, Editions La Découverte, Paris 1995. cons. *Il virtuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- Lichtenstein A., *Gesammelte Prosa e Gesammelte Gedichte*, Peter Schifferli Verlags Ag die Arche, Zürich, 1962.
cons. *Storie di Kuno Kohn*, Adelphi Edizioni, Milano 1970.
- Lyotard J.-F., *Discorso, Figura*, Unicopli, Milano 1988.
- Lyotard J.-F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Masini F., *L'espressionismo, una rivoluzione per l'elementare* in <<Metaphorein>>, 1977, n.1, luglio-ottobre.
- Mazzocut-Mis M., *I percorsi delle forme, i testi e le teorie*, B. Mondadori, Milano 1997.

- McLuhan M., *Understanding Media*, 1964. cons. *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Il Saggiatore, Milano 1967.
- Negri A., *L'anomalia selvaggia*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Nietzsche F., si fa riferimento: Friedrich Nietzsche, *Opera*, a cura di Colli G. e Montanari M., Adelphi, Milano 1964.
- Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1979.
- Pareyson L., *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova 2002.
- Platone, *Filebo*, in *Tutte le opere*, 2 vol., GTE Newton, Roma 1997.
- Platone, *Ione*, GTE Newton, Roma 1997.
- Platone, *Simposio*, Bit, Milano 1995.
- Poe E. A., *Racconti del terrore*, A. Mondadori Editore, Milano 1998.
- Sartre J., *La nausée*, Gallimard, Paris 1938. cons. *La nausea*, Einaudi, Torino 1990.
- Schelling F., *Aforismi sulla filosofia della natura*, EGEA, Milano 1978.
- Schiller F., *Del Sublime*, SE, Milano 1997.
- Schwob M., *Vite immaginarie*, Stampa Alternativa Nuovi Equilibri, Roma 1995.
- Simmel G., *Arte e civiltà*, ISEDI, Milano 1976.
- Simmel G., *Saggi di estetica*, Liviana, Padova 1970.
- Spinoza B., *Emandazione dell'intelletto*, Boringhieri, Torino 1962.
- Spinoza B., *Etica*, Boringhieri, Torino 1963.
- Thom R., *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Paris 1972.
- Trione A., *L'ordine necessario*, Il Melangolo, Genova 2001.
- Trione A., *Valéry. Metodoe critica del fare poetico*, Guida editori, Napoli 1983.
- Vattimo G., *Il soggetto e la maschera*, Bompiani, Milano 1974.
- Vergani M., *Jacques Derrida*, Bruno Mondatori, Milano 2000.
- Von Hildebrand A., *Il problema della forma*, TEA, Milano 1996.
- Von Hofmannsthal H., *Ein Brief*, da: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, S. Fischer Verlag GmbH, Frnkfurt am Main 1951. cons. *Lettere di Lord Chandos*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1996.
- Wackenroder W., *Scritti di poesia e di estetica*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961. cons. *Tractatus logico-philosophicus*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1998.
- Wölfflin H., *Avvicinamento all'opera d'arte*, Minuziano, Milano 1948.
- Wölfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, TEA, Milano 1994.
- Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper & Co. Verlag, München 1908. cons. *Astrazione e empatia*, G. Einaudi Editore, Torino 1975.
- Zourabichvili F., *Deleuze. Une Philosophie de l'événement*, Presses Universitaires de France, Paris 1994. cons. *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, ombre corte edizioni, Verona 1998.

ARCHITETTURA E VARIAZIONE

Bibliografia

- Argan G. C., *Borromini*, Arnaldo Mondadori Editore, 1952.
- Adorno G. C., *Dopo Sant'Elia*, Domus, Milano 1986.
- Adorno G. C., *L'arte moderna*, Sansoni, Firenze 1970.
- Adorno G. C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.
- Barbara A., *Storie di architetture attraverso i sensi*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Benevolo L., *Storia dell'architettura Moderna*, La terza, Bari 1960.
- Benincasa C., *Architettura come dis-identità*, Dedalo libri, Bari 1978.
- Boccioni U., *Taccuini futuristi*, Mancosu editore, Roma 2004.
- Borsi F., König G. K., *L'architettura dell'espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova 1967.
- Bruschi A., *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*, Dedalo libri, Bari 1978.
- Cacciari M., *Adolf Loos e il suo Angelo*, Electa, Milano 1981.
- Colafranceschi D., *Sull'involucro in architettura*, Dedalo, Roma 1996.
- Costanzo M., *Adalberto Libera e il Gruppo 7*, Mancosu editore, Roma 2004.
- Dal Co F., *Abitare nel moderno*, Laterza, Bari 1982.
- De Benedetti M. Pracchi A., *Antologia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1988.
- De Fusco R., *Mille anni d'architettura in Europa*, Editori Laterza, Bari 1993.
- De Fusco R., <<Artifici>> *per la storia dell'architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998.
- Finsterlin H., *L'ottavo giorno*, in <<Frühlicht>>. *Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, a cura di G. Samonà, Mazzotta, Milano 1974.
- Friedman M., *Architettura + sviluppo Frank O. Gehery*, Rizzoli, Milano 1999.
- Giedion S., *Spazio, Tempo e Architettura*, (1941). cons. Hoepli, Milano 1954.
- Gravagnuolo B., *Adolf Loos. Teorie e opere*, Milano 1982.
- Häring H., *Impegno nella ricerca organica*, Dedalo libri, Bari 1980.
- Jormakka K., *Olandesi Volanti*, Testi & Immagine, Torino 2002.
- Le Corbusier, *Verso un'architettura*, (1923), Milano 1973.
- Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972.
- Maldonado T., *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1992.
- Martellotti D., *Architettura dei sensi*, Mancosu editore, Roma 2004.
- Masiero R., *Estetica dell'architettura*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Masiero R., *Spacek Vacchini Vacchini Space*, Casa Editrice Libria, Potenza 2003.

Norberg-Schulz C., *Esistenza spazio e architettura*, Officine Edizioni, Roma 1982.

Norberg-Schulz C., *Genius Loci*, Electa, Milano 1992.

Pevsner N., *Pionieri dell'architettura moderna*, (1936). cons. Garzanti, Milano 1999.

Portoghesi P., *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.

Prestinenza Puglisi L., *Silenziose avanguardie. Una storia dell'architettura 1976-2001*, Testi & Immagine, Torino 2001.

Racheli A.M., *Il luogo kafkiano, architettura evocante architettura evocata*, Dedalo libri, Bari 1979.

Ranocchi F., *Los Angeles, l'architettura della società dello spettacolo*, Mancosu editore, Roma 2004.

Romoli G., *Frank Gehry. Museo Guggenheim Bilbao*, Testo & Immagine, Torino 1999.

Ricci G., *Casa, dolce casa*, Clean, Napoli 1988.

Ricci G., Hermann Finsterlin, *Dal <<gioco di stile>> all'architettura marsupiale*, Edizioni Dedalo, Bari 1982.

Ricci G., *La cattedrale del futuro, Bruno Taut 1914-1921*, Officina edizioni, Roma 1982.

Romoli G., *Frank O. Gehry Museo Guggenheim, Bilbao*, Testo e immagine, Torino 1999.

Rossi A., *L'architettura della città*, Padova 1966.

Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999.

Sacchi L. Unali M., *Architettura e cultura digitale*, Skira, Milano 2003.

Scalvini M.L. Sandri M.G., *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Officina Edizioni, Roma 1984.

Scheerbart P., *Glasarchitektur*, 1914. cons. *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano 1982.

Tafuri M. Dal Co F., *Architettura contemporanea*, Milano 1976. cons. Elemond Electa – Mondatori, Milano 1989.

Tafuri M. Dal Co F., *Architettura dell'Umanesimo*, Bari 1969.

Tanizaki J., *In.Ei Raisen*, Chuokoron, Inc., 1935. cons. *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 1995.

Toyo Ito, *Blurring Architecture*, Edizioni Charta, Milano 1999.

Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, (1966). cons. Edizioni Dedalo, Bari 1993.

Zevi B., *Architettura in nuce*, Sansoni, Firenze 1979.

Zevi B., *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973.

Zevi B., Portoghesi P., *Michelangiolo Architetto*, Einaudi, Torino 1964.

Zevi B., *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino 1983.

Zevi B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.

Zevi B., *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

Cataloghi:

La presenza del passato, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1980.

Deconstructivist Architecture, The Museum of Modern Art, New York 1988.

The Un-Private House, The Museum of Modern Art, New York 1999.

Metamorph, La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2004.

Less aesthetics more ethics, Marsilio, Venezia 2000.

Next, La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2002.